HERZEN
BELINSKI
CERNÎȘEVSKI
DOBROLIUBOV
PISAREV



Despre cultura estetică, valorile artistice, creația literară

Redactor: NICULIŢĂ VUŢĂ

Coperta: ION MINCU

Cinci caractere pe măsura unui ideal

„Democraţii revoluţionari" este o titulatură globală. Herzen, Ogariov, Belinski, Cernîşevski, Dobroliubov, Pisarev, Antonovici, Şelgunov, Mihailov, Nekrasov, Saltîkov-Şcedrin sînt personalităţi cu profil distinct : personaje cu chip aparte, chiar dacă angrenate într-o aceeaşi dramă în cîteva acte.

Să disociem, aşadar, autorii de care ne ocupăm. E prea sumară pînă şi constatarea apartenenţei lor la epoca anilor '40—'60 ai secolului trecut. Istoric, această epocă se divide în sfîrşitul domniei ţarului Nikolai I şi începutul domniei ţarului Alexandr al II-lea. În exterior ea e punctată de revoluţiile europene din 1848 şi de reprimarea unora dintre ele tocmai de către trupele ţariste. În interiorul Rusiei au loc reforma agrară şi abolirea iobăgiei în 1861, situaţii revoluţionare, răscoale şi represiuni. Herzen s-a născut în 1812, Belinski un an mai devreme. Venirea lor pe lume a coincis cu apogeul marelui război purtat împotriva armatelor lui Napoleon ; adolescenţa le-a fost marcată de răscoala decembriştilor din 1825 şi de reprimarea ei sîngeroasă de către proaspăt înscăunatul Nikolai I Romanov, cel mai detestat autocrat de către toţi scriitorii ruşi. Herzen provenea dintr-un mediu nobiliar, cult dar ataşat continuităţii. Belinski inaugura discontinuitatea unei intelectualităţi mai legate de popor. Reprezentanţii ei, desemnaţi ca „raznocinţi", provin din straturi diferite, de obicei modeste, de funcţionari, preoţi de ţară ş.a., oameni îndeobşte mai apropiaţi de ţărani decît de moşieri. Belinski a murit în 1848, scurt timp după ce Herzen lua calea exilului politic. În străinătate acesta avea să editeze celebre publicaţii antiţariste. Prin

biografia sa, Herzen leagă cele două perioade amintite, dominate succesiv de Belinski și de Cernîșevski, între sfîrșitul și începutul activității cărora trece o jumătate de deceniu. Dacă Belinski a fost spiritul rector al anilor '40, din ce în ce mai venerat și ascultat pe parcurs, Cernîșevski și mai tînărul său discipol Dobroliubov și-au asumat același rol către sfîrșitul anilor '50 și mai cu seamă în dramatica și apoi tragica trecere în deceniul următor. La începutul acestuia Dobroliubov a murit, Cernîșevski a fost întemnițat și apoi condamnat la mulți ani de ocnă, una dintre exterminările fizice și spirituale cele mai cumplite, sadic prelungită, suferite vreodată de un om de știință și de acțiune de anvergura lui. În condițiile tot mai vitrege ale anilor '60 au activat și ceilalți, fie prieteni, fie urmași ai lui Cernîșevski, unii în domeniul poeziei și al prozei, alții în acela al criticii literare. Belinski a murit de tuberculoză la 37 de ani, Dobroliubov, de aceeași boală — la 25 ; Pisarev (după ce a fost întemnițat patru ani în fortăreața Petropavlovsk, aceeași de unde Cernîșevski luase drumul Siberiei) a ajuns într-o stare de adîncă depresiune și s-a înecat înainte să fi împlinit 28 de ani. Cînd s-a autoexilat din Rusia, Herzen avea 35 de ani. Cernîșevski a fost arestat la 34 de ani, iar la 36 deportat timp de un sfert de veac, perioadă de silnică vegetare, întreruptă de puține, îngăduite, momente de creație...

Deosebirile oferă, prin însumare, și o asemănare : ne aflăm în fața unor oameni tineri și foarte tineri, a tinereții avide să studieze arta și să comenteze literatura. Unora viața nu le-a dăruit decît puțini ani, alții tocmai în primii ani ai lor productivi au simțit chemarea de a se concentra asupra criticii, istoriei și teoriei literare. Sub acest raport ei s-au împlinit, constant, la vîrste la care sîntem mai degrabă dispuși să acceptăm țîșniri artistice genuine, poetice sau muzicale. Imboldul care le-a maturizat din afară talentul îl descifrăm în acțiunea condensatoare a timpului istoric însuși, capabil să accelereze maturizările. Belinski parcurge rapid variate opțiuni de idei, pe al căror ultim segment, în numai cîțiva ani, produce un impresionant număr de texte critice exemplare. O probă și mai eclatantă oferă destinul lui Dobroliubov (în februarie 1986 a fost sărbătorit un secol și jumătate de la nașterea lui). El a elaborat studiile sale

fundamentale, atît de originale, în minimul răstimp dintre 23 și 25 de ani. Cazul este greu de egalat, mai ales dacă avem în vedere saturația estetică și filosofică a criticii sale, totodată atît de spontană. Este un caz aproape miraculos, explicabil totuși prin amintita concentrație istorică explozivă, ce a culminat în situația revoluționară din 1860—1861, situație căreia i se potrivește de minune spusa lui Marin Preda pentru a sugera interacțiunea dintre timpul istoric precipitat și acela personal de o extremă densitate : „timpul nu mai avea răbdare".

Mai este însă vorba și de poziția privilegiată a literaturii în secolul al XIX-lea. Textele critice luminează și accentuează această șansă a literaturii ruse, compensatoare în raport cu atîtea neșanse de ordin social. Anume literatura a devenit principala modalitate a conștiinței de sine naționale. În literatură și-au găsit expresie și politica, și morala, și filosofia — în haine proprii handicapate în a se mărturisi. Libertățile frustrate le-au redobîndit tocmai literatura și reflexul ei critic. Criticii vremii au fost înconjurați de scriitori excepționali, pe care ei înșiși i-au înconjurat tot mai strîns, cu propria lor capacitate excepțională de identificare și evidențiere. Contactul cu atîția mari poeți și prozatori aproape că i-a obligat pe criticii lor la complinire. Paradoxala condiție a Rusiei lui Nikolai I și Alexandr al II-lea, cel puțin la Petersburg și Moscova, a fost compensarea neputințelor lașe prin putința unei publicistici de mare cutezanță. Înfrîngerile fizice erau răscumpărate prin victorii spirituale. Herzen face bilanțul exterminărilor, rapide sau lente, la care autocrația și-a supus literații. Reversul aceluiași bilanț rămîne revanșa luată de către aceiași literați asupra aceleiași autocrații, supraviețuindu-i și, ideal, înfrîngînd-o. Una dintre cele mai sumbre perioade ale istoriei moderne s-a mîntuit în chip laic ca una dintre cele mai luminoase epoci literare. Boli, persecuții, exiluri, interdicții au întovărășit înflorirea — dar și invers, potrivit cu dialectica „vicleană" a istoriei. Împotrivirea la servitute a generat virtuți. Presiunile reciproce nasc efecte recuperatoare. Nici revoluția n-ar fi îndreptățită, dacă nu s-ar produce împotriva reacțiunii. Nenorocul și norocul celor pe care-i discutăm izvorăsc aproximativ din aceeași sursă.

Dialectica istoriei obligă la felurite disocieri comparative, exterioare și interioare. De pildă, în privința raportului dintre practicienii și teoreticienii artei. Mulți autori de versuri, drame sau romane, chiar dacă nu au resimțit mai puțin presiunile vremii și au reacționat la ele pătimaș, n-au fost neapărat obligați la o tot atît de directă și accentuată implicare ideologică. Ei și-au putut filtra convingerile prin imagini mediate și o imaginație mediatoare. Criticul și teoreticianul artei a ales postura ideologului propriu-zis, pe deplin conștient de intențiile lui programatice. „Foarfeca" radicalizării lui Belinski și a conservatorismului adoptat de Gogol — aproape de finalul ambelor vieți — sugerează și o diferență de principiu între statutul teoreticianului și condiția practicianului. Dobroliubov a pus un diagnostic radical romanelor lui Turgheniev. Scriitorul, care își contempla creația cu liberalismul său caracteristic, a ajuns vădit incomodat de propria lui scriitură, ale cărei surclasări ascunse în raport cu intenționalitățile mărturisite criticul le receptase cu mai multă acuitate. Lenin avea să gloseze într-o cunoscută scrisoare către Gorki pe marginea acestei diferențe de statut între teoretician, ideolog, omul politic, de o parte, și artist, de cealaltă. Comparativ cu mai fiecare poet, prozator sau dramaturg din preajmă, sporul tăișului militant e limpede la toți criticii discutați, mai ales la „raznocinții" din generația a doua. Artiștii mai sînt de condiție privilegiată sau cred un timp în sprijinul cercurilor privilegiate. În plus, ei își exprimă revoltele într-un limbaj figurat și transfigurat. Uneori își suspectează criticii de o jenantă intransigență, de o iacobină lipsă de maleabilitate. Un motiv al variatelor răstălmăciri ulterioare acesta și este, anume raporturile întrucîtva tensionate, la un moment dat, dintre cîte un mare scriitor și cîte un pătrunzător critic al său. Am putea stărui asupra acestei posibile tensiuni dintre artist și critic, de-a dreptul stranie atunci cînd criticul radical se dovedește în cele din urmă mai tolerant față de confratele său artist, decît acesta din urmă față de el. O atare întorsătură neașteptată aveau s-o ia relațiile dintre Cernîșevski și Dostoievski, în ciuda faptului că Dostoievski suferise aproape aceeași „pedeapsă" pentru aproape aceeași „crimă". Marii artiști ne stăruie în memorie mai inexpugnabil decît interpreții lor. Cîteodată va

trebui să admitem însă obiectivitatea conținută chiar în cuvintele aspre rostite de critici la adresa autorilor îndrăgiți de ei. Nimeni nu l-a înălțat pe Gogol într-atît în ochii contemporanilor săi ca Belinski, nimeni altul nu s-a simțit mai constrîns la obiecții față de neașteptata schimbare finală la fața a artistului iubit. Numai cine integrează în șirul textelor lui Belinski despre Gogol și celebra scrisoare deschisă din 15 iulie 1847 pătrunde întregul caracter dramatic al confruntării lor, soldată cu această lovitură de teatru dublă, a prozatorului și a criticului. Scrisoarea va ajunge manifestul publicistic cel mai aprig disputat al literaturii ruse. Citirea ei publică va fi și pretextul arestării lui Dostoievski, urmată de mascarada „execuției civile" și condamnarea la ani de ocnă și de surghiun suplimentar. După ispășirea lor, Dostoievski avea să revină ca prieten al foștilor săi vrăjmași și vrăjmaș al foștilor prieteni, înrăit la adresa lui Cernîșevski, adică a moștenirii lui Belinski (de a cărui memorie personală ar fi vrut mai puțin fățiș să se dezică). Nu se înlănțuie oare cu adevărat, pe parcursul acestor metamorfoze, capitolele literaturii ruse precum actele unei drame istorice neîntrerupte ?!

Critica și ideologia răstimpului scurs din anii '40 pînă în anii '60 nu coincid însă doar cu amintitul radicalism al opțiunilor, tot mai radical datorită contextelor sociale. Dacă ne-am menține în același cadru al raportărilor în exterior, de astă dată nu la artiști, ci la teoreticienii artei și chiar ai istoriei de altă orientare, ar trebui să-i descriem atît pe promotorii „artei pure", cît mai ales pe cei cu convingeri „slavofile". Democrații revoluționari nu au activat într-un spațiu vid de concurențe și adversități. Realitatea acestor trei decenii include o mare varietate de poziții, principii, platforme. Ele au văzut lumina tiparului în diverse publicații, mai ales reviste lunare de prestigiu. O discuție analitică a respectivei stări de lucruri ar trebui să ia în dezbatere și vederile unor Kireevski, Homiakov, Șevîriov, Apollon Grigoriev, Drujinin, Maikov, Tiutcev, A. K. Tolstoi, Fet și ale altora. Cum însă o astfel de lărgire a cadrului ne-ar depăși obiectivul asumat, ne limităm, în cîteva cuvinte, la o singură confruntare. Este vorba de opoziția față de „slavofili", iar în planuri mai cuprinzătoare — de intransigența critică față de orice exacerbare a unor reale ori presupuse va-

lori slave sau rusești, religioase sau ortodoxiste. Herzen, Belinski și urmașii lor au depășit polemica dintre „occidentaliști" și „slavofili", cantonată în limite strîmte. Dar ei au refuzat categoric închiderile conservatoare de tip „slavofil", concomitent cu o deschidere programatică față de civilizația occidentală și implicațiile ei progresiste în plan tehnic și industrial, filosofic și cultural. Dacă Dostoievski va ajunge să înfiereze tot ce „derivă" din același trunchi comun apusean, fie de esență burgheză, fie de orientare socialistă, Herzen și Belinski, Cernîșevski și Dobroliubov adoptă pozițiile socialismului utopic vest-european, justificat tocmai prin dezvoltarea capitalismului și a contradicțiilor lui, în perspectiva unei alte orînduiri. Criticii discutați se integrează continuității ce urcă de la epoca Luminilor, prin dialectica germană clasică, pînă la socialism — continuitate căreia și Nietzsche, și Dostoievski i se opun, în modalități diferite. Singur Herzen suferă cunoscuta „oprire" sceptică de după eșecul revoluțiilor din 1848. Îndeobște, democrații revoluționari nu-și pierd însă încrederea în rațiune, progres, civilizație, în libertățile dobîndite prin ele. Prin aplicarea dialecticii, idealurile lor își depășesc eventualele naivități și forme „lineare" de exprimare. Ei înaintează în consonanță cu Schiller și Goethe, Kant, Hegel și Feuerbach, pînă aproape de sinteza pe care o va realiza Marx — același Marx care, la Londra, n-avea să-l agreeze din considerente tactice și practice pe Herzen, dar avea să pronunțe cuvinte pline de admirație la adresa lui Cernîșevski și Dobroliubov și va încerca, fără succes, să contribuie la organizarea evadării lui Cernîșevski din detenția siberiană. Numindu-i doi „lessingi socialiști", Marx a sugerat atît sursa, cît și direcția evoluției lor. Materialismul antropologic îmbinat cu dialectica și socialismul în căutarea ieșirii din utopie spre știință experimentează punți de legătură între trecut și viitor ; dovadă, revendicarea insistentă și detaliată a moștenirii democrat-revoluționare de către Plehanov și Lenin. Pentru ei și adepții lor, impactul cu socialismul utopic vest-european, pe baza revendicărilor mișcării rusești de eliberare, prevestea aplicarea marxismului la condițiile Rusiei din epoca revoluției proletare.

În cadrul efortului de a explora învățămintele dezvoltării occidentale și a imprima un ritm modern vieții

economice și sociale din patria lor, între democrații revoluționari s-au manifestat și deosebiri, individuale și de grup. Generația nobiliară a lui Herzen încercase joncțiunea idealurilor decembriste cu o democrație viitoare cam nebuloasă, dar speranțele ei au fost zdrobite de realitățile mai prozaice dintr-un capitalism postrevoluționar mulțumit cu compromisuri. Înflăcărata împotrivire la autocrație a fost temporar umbrită de scepticismul deziluziilor, apoi publicistic revigorată prin susținerea noilor tentative de eliberare. Șirul „plebeilor", capabili să înainteze mai decis spre necunoscut, l-a deschis Belinski. El a parcurs rapid cîteva etape, de la idealism la materialism, de la schellingiana împăcare cu realitatea la neîmpăcata explorare a tensiunilor ei, în perspectiva unei reale depășiri de sine ; și a devenit model pentru Cernîșevski, recunoscut de către cei mai tineri drept mentor. Cernîșevski ar putea șoca uneori printr-un radicalism mai frust decît cel promovat de Belinski. Cauza o constituie radicalizarea înseși condițiilor sociale către 1860—1861, condiții obiectiv extrem de tensionate, care i-au solicitat lui Cernîșevski elaborarea unei ideologii revoluționare puse declarat în serviciul țărănimii sărace. În atmosfera ascuțită a vremii, Cernîșevski și tînărul său prieten le apăreau unor contemporani ca inflexibili iacobini, după chipul și asemănarea lui Robespierre și Saint-Just. Nu este vorba, în această înăsprire a tonului, de presupusa lipsă de talent al lui Cernîșevski — întrucîtva de el însuși presupusă atunci cînd preocupărilor artistice le prefera pe cele economice, politice, filosofice. Și că nu e vorba de așa ceva o vădesc atitudinea de similară intransigență a lui Dobroliubov, de la început și constant recunoscut ca cel mai talentat critic literar de după Belinski, ca și violența cît se poate de personală și afectiv colorată cu care Pisarev avea să-și pledeze convingerile. Belinski a fost și el, nu o dată, admonestat pentru severitatea sa puritană, nesuspectată de carențe ale talentului. De fapt avem a face, pur și simplu, cu natura mai fățiș militantă a intelectualilor de orientare plebee decît a celor de proveniență nobiliară — ceea ce și explică diferența de raportare a lui Marx la Herzen, pe de o parte, la Cernîșevski și Dobroliubov, pe de altă parte. Deplin cunoscător al contribuțiilor distincte la mișcarea de eli-

berare din Rusia, Lenin îl va aprecia la întreaga lui valoare pe Herzen, dar va acorda preeminență tot ultimilor, pentru a fi exprimat un stadiu mai matur al democrației revoluționare. Dar chiar și între cei angrenați în acțiunile aripii radicale, diferențele nu sînt de eludat. Ele decurg fie din natura acțiunilor înseși, fie din propria lor natură, eventual din însemnele domeniilor preferate. În planul din urmă, teoreticianul și ideologul prin excelență Cernîșevski produce o altă impresie decît Herzen — filosof într-o manieră mai eseistică — și decît Belinski sau Dobroliubov, critici pursînge în mai tot ceea ce întreprind.

Cernîșevski nu a fost scutit de o specifică uzură ulterioară a preceptelor enunțate, nici în filosofie sau economie, nici în estetică. Reproșurile, îndreptățite, la adresa disertației sale și a unor scrieri de estetică adiacente să nu ignore însă anume împrejurări obiective. Estetica reprezintă, practic, cea mai timpurie preocupare a lui, împlinită la o vîrstă a insuficientelor înțelepțiri și corespunzătoare nuanțări. Dacă în critică o asemenea predispoziție simplificatoare poate fi contracarată de contactul cu opera vie și vioiciunea expunerii proprii, într-o desfășurare nudă a ideilor ea răzbate mai nestingherit. Că de forma exprimării mai depind și unele impresii de fond o va recunoaște oricine își va aminti acele excese estetice, mai bine zis antiestetice, ale lui Pisarev, care, deși la drept vorbind mai violente decît ale lui Cernîșevski, aveau să fie receptate cu oarecare înțelegere, fiind integrate unor texte de critică mai personale ca tonalitate, mai voalate sub raportul pretențiilor programatice. În acord cu dezvoltarea științelor naturii, Pisarev ar fi vrut să ofere cîștig de cauză cunoștințelor pozitive față de incertitudinile esteticii, respectiv ar fi dorit să înlocuiască estetica tradițională mai speculativă printr-o știință mai exactă asupra artelor. Mutația o prevestise, la Cernîșevski, primatul vieții în raport cu arta. De eventuala adîncire a subordonării pînă la formule depreciatoare răspundeau, pe lîngă dominantele științifice „naturaliste“ ale mijlocului de secol, și pornirile juvenile ale unei publicistici polemice. Exagerările înseși țin însă de un punct de vedere modern, „realist“. Gestul unui tînăr de a-l contesta pe Hegel și chiar pe mai searbădul în detalieri urmaș al lui, Vischer, pare

o insolență. Dar posthegelianismul se recunoștea antihegelian și în Anglia, în Franța, chiar în Germania. Filosofia, sociologia, etica și estetica se îndreptau acum spre alte făgașuri, pozitiviste sau materialiste, mai consonante cu realismele încetățenite și în alte sfere, inclusiv cu cele artistice. Marx avea doar și el nu mult peste 25 de ani cînd s-a confruntat decisiv cu Hegel și hegelianismul, într-o polemică și cu sens recuperator. Cît privește estetica, epoca era favorabilă unui Taine sau — la noi — Gherea, trecut și prin școala democrației revoluționare rusești. Aplicarea materialismului antropologic la estetică înscrie disertația lui Cernîșevski printre contribuțiile memorabile ale secolului al XIX-lea. Un cîștig metodologic demn de atenție reprezintă refuzul speculativismului în favoarea unei filosofii totuși sistematice. Spre deosebire de reacțiile tipic pozitiviste la adresa idealismului german, care pierdeau pe parcurs orizontul filosofic generalizator, în viziunea lui Cernîșevski acesta este menținut. Mai importantă decît accentele partizane este instrumentația care conjugă lărgimea sintetică a filosofiei cu adîncimea analitică a științelor.

Osmoza cu filosofia și cu științele marchează și preocupările celorlalți critici, istorici, teoreticieni ai literaturii. Inserția filosofică dominatoare preconizată de ei este cea gnoseologică, valoarea pe care o decantează constant din studiul operelor fiind precumpănitor cognitivă. Raportul artei cu viața, derivarea artei din viață, efectul activ al artei asupra vieții se mențin pe axa dezbaterilor. Gnoseologic în esență fusese și idealismul hegelian, principala moștenire, alături de a lui Schelling, în confruntare cu care s-au elaborat concepțiile rusești din cele două pătrimi de mijloc ale secolului al XIX-lea. Materialismul dorea să reașeze „pe picioare“ relația răsturnată dintre ideal și real, subiectiv și obiectiv. Apelul la Feuerbach deconspiră și sub acest raport paralelismul variantei rusești cu cea vest-europeană. Ca și acolo, materialismul putea fi deocamdată mai ușor aplicat în planul „de jos“, propriu-zis gnoseologic, decît în cel „de sus“, sociologic, deși străpungerea barierei despărțitoare le-a fost gînditorilor ruși mai la îndemînă, nu numai din cauza legăturii lor strînse cu mișcările de eliberare, dar poate și din pricina centrării lor pe problemele de artă,

care permiteau implicit și abordarea celor de morală și sociale. Determinările istorice puteau fi cu destulă coerență înțelese prin artă și modalitățile ei expresive. Istoria literaturii favoriza o trecere către istoria societății, frontal încă incomplet generalizată. Gnoseologia „primă", referitoare la natură, și cea „secundă" asupra societății (niciodată atît de tranșant separate și de neconceput în această succesiune aritmetică) s-au amalgamat grație raportării la literatură, care probează, pentru cel capabil s-o descifreze, interacțiunea factorilor real și ideal în anume particularități istorice.

Dacă, în altă ordine de idei, estetica poate fi convențional scindată într-una axată pe „frumos" și alta întemeiată pe „artă", atunci estetica preconizată de astă dată aparține orientării din urmă. „Arta frumoasă" însăși e raportată la o realitate în sens propriu nefrumoasă. „Proza vieții", ca mutație istorică modernă, explică și ea scăderea interesului față de conceptul diriguitor al esteticilor clasiciste: vremurile nu se mai puteau pretinde, în sens tipologic, clasice. Relațiile aparent idilice se destrămau văzînd cu ochii și în locul lor se încetățenea o realitate dură, care solicita luciditate și spirit critic. Frumosul fusese detronat și ocupa un loc mai modest în noua ierarhie democratică, „republicană" a valorilor. Eventual, el accepta un rol compensator față de o realitate supusă negării, era recuperat prin complicate antinomii. Veacul se recunoștea mai degrabă „de fier" decît „de aur", dar visărilor deșarte el le prefera diagnosticul — acum sau mai tîrziu — eficient. În condițiile literaturii ruse, prozaizarea nu a întețit totuși punctul realist de vedere pînă la cel naturalist, efectiv clinic. Promotorii „școlii naturale" au de obicei o simpatie manifestă și pentru estetica romantismului, sub auspiciile căreia li se derulase adolescența, biografică și artistică, și care promitea revigorarea idealului, într-un viitor social și național mai liber. Această foarte interesantă dualitate de opțiuni e motivată istoric, din chiar adîncul structurilor și restructurărilor economice. În trecerea de la visarea romantică la analiza realistă, „de la utopie la știință", au supraviețuit și s-au înnoit și o seamă de factori ideali, poetici, romantici. În această amalgamare a extremelor s-a exersat întreaga mare literatură rusă a secolului trecut, de la parantezele lirice

gogoliene care completează și totodată contracarează împărăția „sufletelor moarte" pînă la visele dostoievskiene despre un viitor de aur al omenirii, mîntuit și mîntuitor anume prin frumusețea pentru moment uitată și disprețuită. Rezultatul a fost un romantism specific al lucidității înseși, care a avut în cazul gînditorilor noștri și un temei biografic: ei au fost mistuiți de tuberculoză (această „boală romantică"), au fost revoltați, au fost supuși represiunii, încarcerați și deportați, și-au scris în spatele gratiilor unele dintre lucrările cele mai înflăcărate, și-au jertfit energia, sănătatea și viața pe altarul unei cauze generale, care includea și înflorirea literaturii și eliberarea poporului oprimat. Strigătul plin de speranță al lui Pisarev: „Trebuie să visăm!" a fost înțeles ca emblematic, și tot astfel visele eroinei romanului pe care Cernîșevski l-a scris în cazemata închisorii Petropavlovsk, pentru a proba remediul disperării și groazei într-o nouă sublimitate romantică.

Perspectiva ideală nu anulează demersul sobru și lucid, analitic și atent la achizițiile cercetării științifice. Arta este mereu comparată cu știința, ca modalități distincte de reflectare. Teoria reflectării, concepția despre imagine și implicita ei tipicitate (generalizare obținută prin și în individualizare, grație menținerii și transfigurării individualului), viziunea despre forma concret-sensibilă („imaginea artistică") și conținutul ei de idei reprezentau, în creșterile organice ale gîndirii estetice moderne, contribuții de seamă și cu multe nuclee actuale pînă astăzi. Gnoseologia se convertește în sociologie, deoarece adevărul e saturat de interese proprii, cu o orientare lăuntrică și tendințe instrinseci. Reflectarea coincide cu tendința *ei*, după cum în realul de azi e conținut posibilul *lui* de miine. Asta și justifică romantismul unui proiect realist — un romantism al viitorului la antipodul idealizărilor romantice ale trecutului. Realismul promovat, chiar dacă fără acest nume, echivalează cu o viziune artistică netrucată, nu idilic mincinoasă, ci la nevoie neiertătoare, satirică și sarcastică. Preceptele abstracte sînt depășite în direcția unei concepții sociale saturate de realitatea prezentă și cea previzibilă. Tema specificului social e aproximată sub aspect național și popular, inclusiv prin particularități țărănești de care tot mai stăruitor se interesează din ce în ce mai mulți in-

telectuali. La originea acestui interes e situat impactul dintre mutațiile vieții înconjurătoare și răsfrîngerile lor în propriile determinări biografice. Descendența nobiliară cedează terenul poziției plebee și fraternizării organice a intelectualului cu masele țărănești. Mutația o ilustrează poeți, prozatori, critici. Autori feluriți încep să aibă antene fine de receptare și a orășenilor „umiliți și obidiți", cu un cuvînt decisiv în prozaizata viață modernă. Exegeții ridică tensiunile la nivelul conștiinței înțelegătoare. Ei explică raporturile complicate între tradiții etnice și propriu-zis naționale, de expresie folclorică sau cultă, și înnoirile recente de ordin social, prin care țărănimii, decisivă ca pondere, i se alătură și umilul orășean, funcționar sau cărturar provenit nu de mult tot din rîndurile țăranilor sau al boierilor scăpătați. Critica urmărește atent interacțiunea constituenților prin personaje de variată sorginte și atitudine.

O temă îndrăgită precum cea a „femeii ruse" urcă, în studii succesive, de la elogiul Tatianei lui Pușkin pînă la cel al Katerinei lui Ostrovski, ori al galeriei eroinelor memorabile din romanele lui Turgheniev. E mereu sugerat firescul femeii anume în a exprima felul de a fi al națiunii. Proveniența poate fi transgresată, cum o vor dovedi, la Tolstoi, Natașa Rostova sau Anna Karenina, precum și urmașele lor. Situația bărbaților e din capul locului mai încîlcită, inclusiv în planul relevanței naționale. În dese rînduri, ei amestecă bune intenții cu acțiuni eșuate, își suprimă egoist pornirile fraterne. „Omul de prisos" și cercetarea lui traversează întreaga literatură rusă din secolul al XIX-lea. El își va continua avatarurile — și după fazele consemnate de criticii noștri — la Dostoievski, Cehov, Leonid Andreev sau Gorki. Ultimul, prin Klim Samghin, va prelungi în „samghinism" modelul „oblomovismului", decantat de Dobroliubov din comportamentul personajului omonim al lui Goncearov. Ar putea fi întocmită o antologie numai despre acest personaj, cu variații literare multiple pînă în primele decenii ale secolului nostru. Intelectualul intră în impacturi contradictorii cu frămîntata sa istorie națională. „Omul de prisos" este tot „omul rus" într-un impas specific al său, dovadă eseul lui Cernîșevski, *Omul rus la rendez-vous*. Cît privește persistența „oblomovismului", Lenin nu va ezita s-o deceleze chiar și după revoluție, inclusiv printre muncitori și țărani...

Patriotismul lui Herzen și Belinski, Cernîșevski, Dobroliubov și Pisarev era violent antipatriotard. El se întemeia pe critica înapoierilor, anacronismelor și erorilor ce mai continuau să-i afecteze pe „omul rus" și pe exponenții lui din diverse categorii sociale. Herzen a fost patriot, de aceea a luat partea Poloniei răsculate și însîngerate de armatele țariste. Belinski a fost patriot, de aceea a înfierat obscurantismul pravoslavnic. Cernîșevski a fost patriot, de aceea a descifrat „începutul schimbării" din povestirile lui Uspenski, iar în timp ce-și aștepta condamnarea pe tot restul vieții se întreba „ce-i de făcut ?". Dobroliubov a fost patriot, de aceea a denunțat „împărăția întunericului" și a întrezărit „o rază de lumină în împărăția întunericului", prin mijlocirea dramelor lui Ostrovski. Au fost calomniați ca nepatrioți pentru că au promovat „autocritica națională" — precum, în Germania, poetul atît de îndrăgit de ei Heinrich Heine ; sau, în secolul nostru, Thomas Mann. Au fost calomniați pe nedrept și, în cu totul alte împrejurări, fals ridicați pe intangibile piedestale. Modul lor de comportament nu era sentimentalist, grandilocvent, strident, ci — cu erori cu tot — firesc, cotidian, uman. În măsura în care exista, chiar și incriminata lor intoleranță se reducea la intransigența opiniilor. Cum să-și fi manifestat consecvența altminteri, de vreme ce teroarea se exercita tocmai împotriva lor, de către cei ce dețineau toate pîrghiile puterii intolerante ?!

De luat în discuție n-ar mai fi decît măsura talentului de care au beneficiat. Există talent și talent. Fanaticii artei purificate de inserții exterioare le vor pretinde, de bună seamă, un alt soi de talent decît cel pe care l-au manifestat. Artistului îi vom recunoaște, oricum, relativ alte însemne decît celui mai profesional critic al său. Lui Belinski nici nu i-ar fi trecut prin minte să se compare cu Gogol. Nici contemporanii nu s-au gîndit însă că l-ar putea proteja pe Gogol de orice eventuală critică din partea lui Belinski. Fiecare nou articol al lui Belinski, relatează martorii vremii, era așteptat cu nerăbdare extremă, ca un eveniment cultural. Pentru intelectualii petersburghezi și moscoviți, în majoritate tineri, ele reprezentau tot atîtea decisive imbolduri ale

propriei lor împliniri. Într-unul din ultimele și cele mai mature studii ale sale, Belinski a analizat în paralel „arta imaginilor“ lui Goncearov și „arta ideilor“ lui Iskander, pseudonimul sub care Herzen obișnuia să-și învăluie digresiunile de prozator. Cunoștea, desigur, și Belinski diferența de nivel artistic dintre Goncearov și Herzen, dar ceea ce îl preocupa cu acel prilej era deosebirea tipologică între un fel și un alt fel de expresivitate, apropiată celei urmărite de Balzac într-un studiu al său cu privire la Stendhal (comparat cu Hugo, Musset, Vigny). Laolaltă cu recunoașterea înzestrărilor de excepție în făurirea „imaginii“ artistice propriu-zise, Belinski se interesa și de structura întrucîtva adversă a „ideilor“, care în artă își mai asuma și benevola complementaritate cu „idei-imagini“. Herzen nu era Stendhal. Dar povestirea *Cine-i de vină?* și memorialistica din ciclul *Amintiri și cugetări* conviețuiește de minune cu efectiva cugetare filosofică din *Diletantism în știință* sau *Scrisori despre natură*. La Cernîșevski, unii contestă contopirea celor două porniri. După *Relațiile estetice ale artei cu realitatea*, după *Studii despre perioada gogoliană a literaturii ruse*, după exegezele despre Lessing și Pușkin ori eseurile critice despre Turgheniev, Pisemski, Uspenski și primele scrieri ale lui Tolstoi, în timpul detențiunii la Petropavlovsk Cernîșevski a scris romanul *Ce-i de făcut?*, iar în deportare — romanul *Prolog* și cîteva povestiri. Faima primului roman printre revoluționari va stîrni obiecții estetice. Ecoul care depășește valoarea intrinsecă a unei cărți nu are însă pentru ce fi imputat autorului ei, ci trebuie explicat prin condițiile istorice favorabile acestui impact accentuat. Sînt îndoielnice, apoi, disocierile prea tranșante între intrinsec și extrinsec, autonom și eteronom. Să fie de tot străină esteticului o anumită suplimentare morală a lui, atunci cînd asigură pentru un timp celebritatea unui roman?! Imanența ar putea fi ea însăși plurivocă, ireductibilă la o singură calitate. În ciuda naivităților și stîngăciilor, *Ce-i de făcut?* e un roman bun. Unele romane mai bune s-au impus mai lent. Și cu acest prilej, istoria artei ca istorie a receptării s-a dovedit incitant de vicleană, plină de nebănuite întorsături.

Nici Herzen și nici Cernîșevski n-au pretins însă, repetăm, performanțe egale cu cele ale marilor prozatori. Iar criticii prin excelență Belinski, Dobroliubov, Pisarev s-au impus prin evidența talentului lor specific și variat. E interesant că povestiri și romane au compus cei doi atrași mai rar de comentarea faptului literar concret, preocupați mai degrabă de filosofie, economie și viața socială în aspectele ei globale. Celorlalți trei le-a ajuns critica literară. Ea le satisfăcea, se vede, orgoliul creator. Și cu temei, întrucît talentul critic le-a fost lor cu deosebire propriu: „bătrînului“ cap de serie și șef de școală Belinski, cu o autoritate enormă spre sfîrșitul vieții și după aceea; și „tinerilor“ săi urmași Dobroliubov și Pisarev, sortiți să rămînă cu adevărat tineri în memoria noastră. Talentul lor e viguros, colorat, nuanțat, cu dominante aparte de la caz la caz.

Să nu uităm nici acordurile dintre talent și caracter. Un anume nivel de caracter devine talent. Poți căuta adevărul și dreptatea cu o pasionalitate proprie numai omului de talent. În vremi de restriște, talentul moral poate genera și potența și un talent artistic. Asemenea specificări nu sînt scuze. Nici unul dintre cei comentați nu are nevoie de ele. Herzen a fost o minte pe cît de pătrunzătoare tot pe atît de mlădioasă și elegantă, un spirit evoluat care se exprima cu deplină distincție. Belinski și-a contopit destinul cu cel al literaturii, s-a înstăpînit asupra ei cu febrilitate, a remodelat-o cu forța convingerilor lui. Cernîșevski a fost prezența cea mai riguros rațională a epocii sale, cu o raționalitate saturată de afectivitate și chiar de o ardentă pasionalitate. Dobroliubov, „copilul minune“ al echipei, a probat în critică același aliaj dintre disciplina intelectului și clocotul voinței, iar din aliajul lor a „stors“ texte fulgurante, pe alocuri profetice. În scrieri vertiginos elaborate, parcă pentru a sfida ineluctabilul, Pisarev a știut și el să desfidă prejudecata despre imaturitatea celor neîncărunțiți.

Ce probă mai bună de talent li s-ar putea pretinde acestor oameni decît că au avut cele mai fine antene pentru descoperirea talentelor celorlalți? Cu tenacitatea gîndului nepredispus la capitulare, ei au știut să viseze. Au crezut în viitor și au trăit tragedii. Pentru idealuri, nu s-au tocmit la preț. Și-au hrănit talentul din coincidența opuselor. Au iscat „o rază de lumină în împărăția întunericului“.

Dorim să evidențiem în continuare, într-o manieră cît mai concisă și cu un scop introductiv practic, cîteva idei diriguitoare ale gînditorilor prezentați, așa cum apar ele în succesiunea din antologia de față.

1. Temeiul întregii lor activități îl constituie legătura dintre practica socială și pătrunderea ei științifică — în vederea impulsionării unor transformări revoluționare. Întoarcerea cu fața spre realitate echivalează, în cazul dat, cu o încredere mărturisită în viață, în istorie, în știință ; iar reversul firesc al acestei atitudini este constanta lor împotrivire față de orice speculativism și formalism. Primatul realității și al imperativelor ei a determinat, chiar dacă nu de la început în toate cazurile, îmbrățișarea filosofiei materialiste. În genere, filosofia le-a fost o preocupare constantă și apropiată, cu deosebire datorită influenței exercitate asupra spiritualității rusești din primele decenii ale secolului trecut de către filosofia clasică germană. Este instructiv modul în care impactul cu feluritele manifestări ale idealismului german (cu Schelling și apoi cu Hegel) s-a convertit într-o reîntemeiere materialistă. Garantul „răsturnării" operate — încă pe parcursul evoluției lui Belinski — sînt dialectica și asimilarea nucleului ei rațional de sorginte hegeliană. Hegel ajunge principalul filosof în raport cu care respectivii gînditori își definesc, pro și contra, pozițiile ; iar Feuerbach — un sprijinitor în delimitarea atît de hegelianismul unilateral cît și de extremismul ultraconservator ale urmașilor lui. Asimilarea complementară a dialecticii lui Hegel și a materialismului lui Feuerbach are, retroactiv, drept corespondent o întregire a lui Platon nu numai prin Aristotel, dar și prin Lucrețiu. Precumpănește, totuși, dialogul cu orientările de idei occidentale din secolul al XIX-lea. Căutările sînt sincrone tendințelor caracteristice din acest secol, în cadrul unui interes istoric global, potențat la nivel de principiu metodologic diriguitor. Modelul istoric concret rămîne socialismul occidental, cu ideile și idealurile lui aplicate condițiilor specifice din Rusia. Dacă insuccesele mișcărilor revoluționare din 1848 îl vor dezamăgi pe Herzen, optimismul istoric propriu lui Belinski va fi continuat de Cernîșevski și adepții lui mai tineri în situația revoluționară cristalizată în Rusia anilor 1860—1861, fiind transpus într-un program de eliberare a țărănimii. Pe

parcursul acestor eforturi de aplicare, conform cu nevoile diferitelor momente ale dezvoltării rusești, iese în evidență și ponderea literaturii nu numai în plan cultural, ci în contextul istoric cuprinzător. În Rusia — iată nucleul recunoașterii — toate eforturile de înnoire politică, filosofică, socială trec prin literatură și viața literară. Și se întîmplă așa în primul rînd din pricina asupririi țariste devenite extrem de dure și, corespunzător, a restricțiilor de publicare impuse de o cenzură autocrată. În asemenea condiții, ideile înaintate nu-și puteau croi drum decît în și prin intermediul literaturii. Scriitorii ruși au fost obligați de realitate să-și asume funcția de principali promotori ai înnoirilor sociale ; de unde și rolul ieșit din comun ce avea să-i revină comentatorului literaturii — critic, istoric sau teoretician.

2. Întemeierea teoretică explicită și concentrată a raportării la artă și-a asumat-o tînărul Cernîșevski în disertația sa de magistru *Relațiile estetice ale artei cu realitatea*. Apariția lucrării a reprezentat în viața culturală a țării un eveniment și a reverberat în polemici acerbe, pînă tîrziu prelungite. Disertația se cuvine apreciată prin prisma generalizărilor maxime promovate, într-o vie confruntare cu estetica lui Hegel și a lui Vischer, de către un proaspăt absolvent de facultate. Originalitatea punctelor de vedere se asociază cu o radicalitate care a descumpănit pe mulți cititori. Adepții scrierii îi vor supralicita chiar unele premise ; este cazul lui Pisarev, ajuns prin negări succesive pînă la distrugerea de sine a esteticii. Vrăjmașii ei vor refuza mai cu seamă formulările ce par a minimaliza arta. Într-adevăr, în răsturnarea raportului dintre artă și realitate, apologia realității ajunge uneori să acorde artei doar un rol subordonat și ajutător. Aceste tăișuri partizane trebuie integrate însă într-un anume elan publicistic și context polemic, înțelese într-un spirit mai larg decît litera lor explicită. Că așa trebuie văzute lucrurile, o demonstrează analize literare excelente întreprinse ulterior chiar de Cernîșevski (pînă la excepționala intuire a originalității și a naturii originalității prozei tolstoiene), ca și impulsul pe care principiile lui l-au dat criticii lui Dobroliubov, cu atîta strălucire desfășurată. În fapt, Cernîșevski nu disprețuiește arta, ci vrea numai s-o coreleze cît mai strîns cu realitatea și cu problemele ei sociale acute. În acest

sens, el regrupează chiar interesele științei investigate de la o „estetică a frumosului" către o „estetică a artei". Tentativa de a retrage frumosului privilegiul supraordonator, pe care i-l asiguraseră idealiștii germani, a avut ca efect nu numai cristalizarea unui sistem categorial în care frumosul, sublimul, tragicul și comicul să apară în raporturi de coordonare, cu drepturi principial egale, dar și afirmarea rolului funcțional practic pe care întreg acest sistem categorial trebuie să-l îndeplinească în raport cu viața artistică efectivă dintr-un timp și un spațiu delimitate, adică în raport cu viața societății și reflexele ei artistice. Observațiile privitoare la o categorie sau alta ne pot satisface astăzi în măsură variabilă. În orice caz, disertația oferă o sistematizare categorială pe temeiuri materialiste și — chiar în privința frumosului — cu recunoașteri dialectice. Împreună cu lucrările ajutătoare care i se adaugă, ea face dintr-o estetică mai degrabă implicită, în cazul lui Belinski, o estetică explicită, filosofic generalizatoare.

3. O estetică „topită" în critica și istoria literară poate reprezenta un spor de intuire a particularităților teoriei artistice. Încă Belinski i-a formulat limpede principiile, tot în temeiul relațiilor gnoseologice. Corelația fundamentală este aceea dintre real și ideal, realitate și idee, respectiv dintre viața efectivă și imaginea artistică în care ea își dobîndește o nouă existență, uneori cu o mare forță de convingere și influențare. Caracterul gnoseologic derivat al artei nu-i răpește nici originalitatea și nici activismul. Arta reflectă, înfățișează, rearticulează viața, dar în modul ei propriu. Această modalitate o deosebește de căile pe care le urmează știința și de rezultatele ei. Teoria „imaginii artistice", prezență vie, concretă, sensibilă, unică, dotată cu însemnele unei vieți secunde („joc secund", ajuns de sine stătător), reprezintă o contribuție de seamă a lui Belinski și a urmașilor săi. Insistența și minuția cu care el — și toți ceilalți — disociază arta și știința ca mecanisme de reflectare sînt caracteristice esteticii veacului al XIX-lea, cu efecte multiple și asupra cercetărilor din secolul următor. Poate și mai înrădăcinate în căutările aceiui veac sînt disocierile dintre conținut și formă. Și în acest caz ar putea apărea suspiciunea că ne aflăm în fața unui „conținutism" dispus să neglijeze forma. Fraze scoase din context pot suna

unilateral, dacă avem în vedere și felul dogmatic în care au fost interpretate într-o anumită perioadă ; de exemplu, teoria tipicului și a tipizării. În principal, este însă vorba, am mai spus-o, despre tatonarea modalităților distincte în care are loc generalizarea artistică (spre deosebire de cea cu caracter științific sau filosofic), cu aportul decisiv al individualității și individualizării, implicit al formei irepetabile în care se producea. Dialectica factorilor individual și general este bine sesizată și pusă în valoare, tot în prelungirea sugestiilor hegeliene, dar și printr-o continuă înrădăcinare în materialul literar autohton. Circumscrierea gnoseologică a specificului artei, și ca devenire, și ca rezultat, este o constantă a meditației întreprinse, obligată apoi să-și caute complementaritățile.

4. Acestea sînt recunoscute și pătrund în numeroase texte. Ne referim la ideologia asociată gnoseologiei. Dacă gnoseologia a pretins o reciproc disociativă comparație între artă și știință, ideologia desfășoară o operație similară în privința raportului dintre artă și filosofie, artă și morală, artă și religie. Ajungem la ceea ce am putea numi astăzi un tablou al „formelor conștiinței sociale", tablou investigat din unghiul de vedere al artei și de dragul ei. Dacă religia a fost îndeobște eludată de acești cugetători atei, impactul artei cu filosofia și cu morala i-a preocupat în schimb îndeaproape. Și anume, i-a preocupat dual : în legătura și în deosebirea dintre ele. Ceea ce i-a interesat în primul rînd în literatură a fost ideea socială, înrădăcinată firesc în opțiuni filosofice și etice. Dar i-a interesat literatura ca atare, și nu ideea nudă, exterioară, ajunsă întîmplător într-o operă. Dreapta măsură e situată din nou între extreme : între desconsiderarea conținutului de idei și ignorarea organicității lăuntrice a felului artistic în care se articulează și se dezvăluie aceste idei. În consens intim cu polemici purtate cam în același timp în alte părți ale Europei (inclusiv la noi), problema constă în refuzul concomitent atît al „purismului" cît și al „tezismului". Un mod de a gîndi ca acela al democraților revoluționari nu poate fi decît opus „artei pure", „artei pentru artă", „artei dezangajate". În consecință, ei s-au ridicat permanent și vehement împotriva oricăror încercări de a izola arta de tendințele sociale majore ale timpului lor, tentative în ochii lor

cu atît mai periculoase cu cît convergeau — cu sau fără voia promotorilor — cu interese promovate de către un regim autocratic și exponenții lui oficiali. În condițiile ascuțirii contradicțiilor sociale și a mișcărilor contestatare, politicii țariste îi convenea teoria și practica „artei pure". Critica ei se impunea în această perspectivă ; dar nu de pe poziții extremiste inverse, care să reducă rolul artei la unul arid propagandistic, privînd-o de farmecul ei inegalabil. Dimpotrivă, înalta moralitate împărtășită nu a fost nici un moment coborîtă la nivelul moralizării de duzină. Chiar gînditori cu orientare precumpănitor ideologică semnalează pericolul unui moralism tezist, incompatibil cu arta. Contează valoarea artistică intrinsecă și patosul social ce îi este propriu în chip organic. Acest termen, patosul, focalizează pornirile doar în aparență opuse ale artei : fidelitatea față de sine și fidelitatea față de năzuințele drepte ale societății.

5. Dovada peremptorie a atașamentului neslăbit față de specificul artei o constituie ponderea decisivă acordată anume artistului, ca subiect autonom, de a cărei forță de inventivitate depinde în hotărîtoare măsură valoarea obiectului artistic configurat. Stima față de talent și lauda talentului traversează studiile, indiferent de autor sau de momentul elaborării. Ar fi suficient să alcătuim o listă a scriitorilor străini sau ruși care prilejuiesc analize pline de gratitudine, pentru a proba un simț al valorii care a funcționat aproape fără greș pe parcursul întregii lor activități. Dar pînă la probele concrete, numeroase și pertinente, să reținem convingerea despre talent ca element inalienabil artei. Talentul atinge nivele maximale și în știință sau filosofie, în activitatea politică sau istorică practică, în artă însă îi revine un rol mai la vedere, decisiv tocmai datorită unicității operei produse, pe care nimeni altul, în nici o altă împrejurare, n-ar fi în stare s-o realizeze. Talentul desemnează o seamă de trăsături și însemne, imaginație și inventivitate, putere de observație și de expresie, har stilistic și substrat de gîndire, o gamă largă de calități proprii fiecărei personalități în cauză.

Personalitatea — iată primul și ultimul cuvînt care îl validează și pe artist, poate mai ales pe artistul născător al unei lumi care îi va purta veșnic numele. Există, desigur, nu numai personalități de excepție, artiști de

geniu care copleșesc națiunea și umanitatea prin uriașa forță a expresivității lor. Secolul al XIX-lea, mai cu seamă, a promovat în viața literară un tip de artist de dimensiuni mai reduse, pînă la mediocre. Receptivitatea față de tendințele actuale — de atunci și pînă astăzi — o vădește și atenția acordată acestor meșteșugari și produse (mai mult sau mai puțin) meșteșugite, incluse uneori încă de la început în categoria „beletristicii", dar pe care noi înșine preferăm să o numim „literatură de consum". Termenul „beletristică" are un dublu sens. Cu acest cuvînt se desemnează fie literatura în ansamblu, fie doar subprodusele ei. În textele discutate întîlnim ambele sensuri. În măsura însă în care e vorba de echivalentul „literaturii de consum", e interesant modul nuanțat în care este tratată ea, pe de o parte ca produs de o valoare restrînsă și trecătoare, pe de altă parte nu ca neapărat nociv, ci de la caz la caz îndeplinind anumite rosturi formative incipiente, asemenea unei anticamere prin care un public mai puțin avizat să se apropie de literatura perenă. Această nuanțare a verdictului, cu invocarea probelor susținătoare, verdict ce pendulează de la refuzul categoric pînă la bunăvoința nedisimulată, e explicabilă anume prin atenția acordată rostului educativ al artei în genere și al literaturii cu deosebire ; rost educativ pentru largi categorii de public, unele cu desăvîrșire lipsite de premisele necesare contactului autorizat cu valorile estetice. De aici și disponibilitatea pentru analiza gustului artistic și a nivelelor lui felurite de împlinire. Cu alte cuvinte, subiectul artistic se dedublează în problematica artistului și în cea a publicului receptor. Acesta din urmă trebuie să fie beneficiarul unor produse artistice de valoare. Dar în situația unei populații ținute în ignoranță, chiar și obiectivul cel mai firesc pretinde o strategie complicată în vederea ducerii lui la îndeplinire. Formarea treptată a gustului și, prin el, a idealului estetic conferă muncii criticului un program esențial cu bătaie lungă.

6. Rolul excepțional al literaturii în condițiile Rusiei secolului trecut explică și însemnătatea pe care, tot atunci, a dobîndit-o critica literară. Între poezie și proză, de o parte, și critică, de cealaltă, interconectarea s-a dovedit atît de strînsă încît pe parcursul cîtorva decenii ele nici n-au mai putut fi privite separat. De la accep-

ţiunea cuprinzătoare a ideii de critică — analiza lucidă şi neiertătoare a stării societăţii în totalitatea ei — se ajunge firesc la nevoia lucidităţii maxime aplicată segmentului literar al vieţii sociale. De aceea, critica literară accede, de la Belinski pînă la Dobroliubov, la un rol consubstanţial cu al celor mai de seamă clasici ai literaturii ruse din aceleaşi decenii. Pentru aceasta, critica a trebuit să îndeplinească însă un şir de cerinţe estetice, şi nu numai. Printre cele strict profesionale se numără un acut simţ al depistării valorilor, o pronunţată capacitate de a pătrunde în intimitatea operelor, disociativ şi reasociativ, în aşa fel încît forma şi ideea să se reintegreze, finalmente, în organicitatea fiinţării lor genuine. Simţul, gustul, înţelegerea detaliului, aplecarea analitică, revenirea la sinteză beneficiază însă, în afara valenţelor intrinsece, de o armătură ştiinţifică şi filosofică absentă pînă în momentul respectiv în cultura rusească. Un vast contact cu acumulările criticii occidentale şi depăşirea limitărilor ei clasicizante se dovedeşte tot pe atît de util, sub acest raport, ca şi lecţia filosofiei europene, de la cea antică pînă, mai ales, la cea germană recentă. Unitatea duală, mai înainte invocată, îşi dovedeşte din nou fertilitatea : critica fiinţează prin ea însăşi, dar mai beneficiază şi de impactul cu estetica, cu filosofia, cu felurite ştiinţe, cum sînt antropologia, psihologia, sociologia. Ea are o necesară înălţime teoretică, dar totodată este implantată adînc în viaţa practică imediată. De aici provine şi acuitatea ei, inclusiv în plan polemic. Autorii noştri sînt polemişti temuţi, mereu tentaţi să-şi argumenteze ideile în desfăşurări *pro* şi *contra*. Oricît de neiertători în planul ideilor, ei nu renunţă însă la urbanitatea argumentării. Polemica este menţinuă în sfera principiilor. Contextul istoric era de aşa natură încît lor nu li s-a aplicat acelaşi procedeu: „arma criticii" a fost anihilată de autorităţi prin „critica armelor". Acest pericol plana mereu asupra criticii promovate. El nu a putut însă s-o constrîngă la concesii. Ideile au fost menţinute cu intransigenţă atîta vreme cît au fost socotite drepte. Patosul adevărului dicta fiecare atitudine în parte. Se putea şi renunţa la cîte o idee, dacă adevărul o pretindea. Un critic autentic dispune şi de simţ autocritic !

7. Principiile generale privitoare la artă se prelungesc în particularizări despre arte. Literatura se află în centrul atenţiei, ceea ce nu înseamnă ignorarea celorlalte ramuri. De acestea din urmă se ocupă mai insistent Herzen, dintre ei omul cu cea mai vastă cultură şi în cel mai îndelungat şi stăruitor contact cu arta vest-europeană. Care arte beneficiază de observaţiile lui şi ale confraţilor lui ? Arhitectura, sculptura şi pictura, iar din muzică în primul rînd opera. În orice caz, literaturii i se asociază artele plastice, plasticizatoare, „spaţiale" : opţiune firească şi prin prisma analizei pe care Cernîşevski o face lui Lessing şi celebrului său *Laokoon*. Belinski e mai preocupat, încă din lucrările timpurii, de genurile artei poetice. Deosebirea dintre epic, liric, dramatic poartă amprenta construcţiilor triadice germane, hegeliene : obiectiv, subiectiv, obiectiv-subiectiv. De la astfel de ordonări cu tentă speculativă ajungem însă curînd, pe urmele autorilor înşişi, la opţiuni particulare de forme şi formule literare, în concordanţă intimă cu dezvoltarea literaturii mai noi, din lume şi din Rusia. Este vorba, în principal, de trecerea de la preponderenţa poeziei la aceea a prozei — în conformitate cu „prozaizarea" chiar a relaţiilor sociale pe temeiuri capitaliste, prevăzută cu atîta pătrundere încă de Hegel. Pendularea între poezie şi proză, de la poezie la proză a predeterminat şi opţiunile criticilor. Ei au mai înregistrat încă toate acumulările poetice de valoare, dar s-au orientat de la un anumit moment către înnoirile tot mai numeroase din sfera povestirii şi a romanului. Pentru a înţelege datele concrete ale problemei, apelul corelativ la Puşkin şi Gogol este de pe acum indispensabil. Dar textele abundă şi în exemple caracteristice din proza occidentală — un Walter Scott, de pildă, care ar putea chiar să ni se pară prea des adus în avanscenă, dacă am uita funcţia pe care o îndeplinea în evidenţierea unei noutăţi de principiu. Este vorba de romanul istoric, pentru al cărui diagnostic Georg Lukács va insista tot asupra lui Scott. Dincolo de exemple, dominantele sînt limpezi : în prim-planul deceniilor în care activează criticii se instalează tot mai autoritar — şi în literatura rusă, ca şi în cea franceză sau engleză — nuvela, povestirea, romanul, saturate fiecare în parte şi toate la un loc de o mărturisită substanţă istorică şi de un explicit patos

social. Că acesta din urmă este „critic“ în chipul cel mai intim, nu poate decît să convingă unor oameni dăruiți — în meserie, ca și în opțiune — criticii.

8. Cultura artistică „pe orizontală“ trebuie întregită și prin cea care funcționează „pe verticală“ : sincronia — prin diacronie. Herzen și ceilalți s-au familiarizat treptat și cu asiduitate cu principalele opere — literare, în primul rînd — ale omenirii. Fără a intra în detalii, reiese limpede pătrunderea lor în timp pînă la marii poeți greci, Homer sau Sofocle, familiarizarea cu momente de referință din literatura latină, ca Vergiliu, sau din cea tîrzie medievală, Dante desigur. Dintre marii clasici întîietatea de necontestat în sufletele lor a dobîndit-o însă Shakespeare. La el se referă de cele mai multe ori studiile lor, ca la un indispensabil pisc, în absența căruia nimic din rest nu se va putea înțelege. Dintre moderni se fac referiri la mulți : la Voltaire și Rousseau, insistent la Beaumarchais, la Byron (între altele și datorită marii influențe byroniene asupra literaturii ruse), la Lessing. Pentru Herzen și Belinski nu există însă scriitori străini mai îndrăgiți și mai îndeaproape cunoscuți decît Schiller și Goethe. Invocarea lor separată și comparativă o întîlnim în zeci de texte. Goethe este, alături de Shakespeare, acea piatră unghiulară prin care Belinski verifică rezistența oricărei creații ulterioare. La Goethe îi impune și lărgimea preocupărilor, capacitatea de a lega arta de științe, evitarea speculativismului (Goethe ca o bună contrapondere la Hegel), obiectivitatea punctelor de vedere, extraordinara performanță faustiană. Literatura germană, ca și cea franceză în parte, îi învață și necesitatea trecerii de la romantism la realism, sau dreptul de a menține romantismul doar într-un cadru realist înnoit. Dobroliubov și Pisarev îl îndrăgesc pe Heine tocmai pentru acest pas înainte. Dar înlocuirea lui Hoffmann cu Dickens și mai ales cu Balzac semnifică aceeași tendință. Discuția despre autori, priviți în cvasisuccesiunea lor, trece în dezbaterea unor curente și tipologii. Confruntarea pe care criticii înșiși sau predecesorii lor au trăit-o a fost cea dintre romantism și clasicism. Fără a-i nega rolul istoric, clasicismul este considerat o fază încheiată, mai cu seamă în Rusia, unde — prin întîrziere — a devenit și purtătorul unor atitudini conservatoare. Inițiala adeziune fierbinte este adresată romantismului, dar unuia care să nu întoarcă spatele realității, ci care să o elucideze chiar prin forța idealurilor. În aprecierea romantismului surprindem anumite oscilații, explicabile în măsura în care fixează momente diferite de evoluție. Căci, odată cu timpul, romantismul s-a mai și degradat într-o visare ineficientă, îndepărtată de problemele omului real. Există romantisme și romantisme, după cum există visări și visări, unele care frînează, altele care impulsionează înaintarea. Principalul remediu pentru romantism — care nu îl anulează neapărat, ci uneori i se mai adaugă — este realismul. Termenul din urmă nu este folosit ca atare (Pisarev îl folosește în sens larg), dar ideea este clară. Apelul la real, la realitate se convertește în realism. Așa îl va numi Occidentul. Rusia îl va intitula — „școala naturală“.

9. Pînă a ajunge la ea, trebuie să ne referim însă neapărat la una dintre cele mai importante contribuții teoretice și aplicative ale criticilor noștri. Avem în vedere insistenta teoretizare, de către ei, a două concepte și concepții interferente : cu privire la „caracterul popular“ și „specificul național“. Europa occidentală pășise mai demult pe calea dezvoltării națiunilor moderne și a conștiinței corespunzătoare, proces care a activat și interesul pentru coeficientul popular, explicit sau implicit, din aceste structuri. Acum problema ajunsese la ordinea zilei și în răsăritul Europei. Ea a fost plasată în centrul cercetărilor de istorie, sociologie, psihologie socială, estetică și critică tocmai de către Belinski și urmașii lui. Cu excepția lui Herzen, ei beneficiau și de o proveniență socială care să le amplifice disponibilitățile pentru păturile orășenești mici și mijlocii, dar mai ales pentru rolul țărănimii, covîrșitor într-o țară ca Rusia. „Caracterul popular“, ca laitmotiv, a fost alimentat de acest temei sociologic, acut receptat de ei. În plus, literatura inaugurată de Pușkin și continuată de Gogol a dat un extraordinar impuls configurării conștiinței naționale, la nivelul limbii, al sensibilității, al psihologiei, al valorilor specifice. Un cititor atent va surprinde anumite alunecări semantice între termenii „național“ și „popular“. Uneori primul termen e socotit mai larg decît cel de al doilea, alteori se substituie ca cvasiechivalente etc. Nu are rost să eșuăm în acribie filologică într-un caz ca acesta, în care recunoașterile de principiu reprezintă con-

tribuția cea mai însemnată și de certă originalitate. Faptul este cu atît mai important cu cît circumscrierea perechii conceptuale național-popular a fost efectuată în condițiile înfruntării variantelor extremiste sau caricaturale ale aceleiași teme. Disocierea se impunea mai cu seamă în raport cu așa-numiții „slavofili", dintre care unii puteau fi subiectiv bine intenționați, dar care finalmente contribuiseră la sistemul de manifestări favorizate de oficialitățile autocrate. Belinski și urmașii săi s-au opus „slavofililor" în măsura în care aceștia visau o întoarcere iluzorie la o patriarhalitate medievală oblăduită de țarism și biserica pravoslavnică. Performanța ideologică a celor dintîi, am mai spus-o, rezidă tocmai în promovarea unui patriotism opus oricărei degradări naționaliste și deschis tuturor impacturilor fertile cu realitățile și ideile occidentale de valoare. Vehemența neiertătoare a delimitării lor de orice „țărănism" contrafăcut, mincinos și retrograd nu le-a estompat, ci le-a accentuat interesul pentru „caracterul popular" autentic, propriu oricărei literaturi care se situează la un nivel cultural evoluat, dar care e totodată pătrunsă de o simpatie fierbinte pentru masele asuprite și favorizează o posibilă viitoare interacțiune, reciproc fertilizatoare, cu aceste mase.

10. La începutul secolului, după războiul glorios din 1812, Rusia a intrat, sub domnia țarului Nikolai I, într-o epocă de cruntă asuprire. Întreaga intelectualitate autentică a resimțit efectele dezastruoase ale acestui răstimp de teroare. A fost înecată în sînge răscoala decembristă, promotorii și adepții ei executați, exilați, supuși exterminării rapide sau mai lente. Istoria spiritualității rusești se constituie, treptat, într-o istorie a opoziției față de autocrație și reprimarea revoltelor. Cu mijloacele ce le aveau la îndemînă, Belinski la Petersburg, iar apoi Herzen prin cuvîntul tipărit în străinătate, au menținut, pe măsura puterilor lor, continuitatea luptei antiautocrate. Un document de genul primei scrisori filosofice a lui Ceaadaev vibra mereu în sufletul lor, chiar dacă nu aderau neapărat și la soluțiile preconizate. Lista victimelor represiunii, pe care o alcătuiesc și în care se și includ de fapt — și prin soarta ce-i aștepta pe Cernîșevski, Dobroliubov sau Pisarev — vorbește de la sine. În acest punct se verifică ideea reverberării literaturii

cu mult dincolo de rosturile ei nemijlocite, pînă la a deveni principala armă de luptă împotriva nedreptății sociale. Programul negării e limpede. Și Belinski nu ezită să extindă această violentă negare chiar și asupra lui Gogol, în momentul în care acesta, încovoiat sub apăsarea autocrației — așa cum va fi întrucîtva și cazul lui Dostoievski — se raliază, în *Fragmente alese din corespondența cu prietenii,* forțelor opresoare. Ruptura finală, produsă în numele idealului situat mai presus de amiciție, a încheiat însă o lungă epocă în care anume Gogol reprezenta pentru Belinski temeiul revirimentului produs în literatura rusă și, de fapt, în modul global de raportare la realitatea rusească. Pușkin, întemeietorul de necontestat al literaturii ruse moderne, deși foarte stimat, nu mai satisface integral așteptările lui Belinski ; el și urmașii lui își permit chiar unele nedreptăți la adresa marelui poet — sau, mai bine zis, prea tranșante dreptăți de moment, care, într-o perspectivă istorică mai amplă, se vor dovedi nedrepte. Diferența dintre Pușkin și Gogol e presupusă ca una dintre preocupările mai degrabă formale și cele prin excelență de conținut, ca o trecere de la îndrăgostirea de frumoase aparențe la confruntarea cu dure esențe. Belinski vede în Gogol, și mai cu seamă în *Suflete moarte,* înnoirea de concepție și de expresie cu efecte largi și benefice pentru întreaga posteritate. Termenul generic folosit de Belinski și Cernîșevski pentru „orientarea gogoliană" a literaturii ruse este tocmai „școala naturală", echivalent cu realismul și cu modalitatea lui specific rusească. În Rusia „școala naturală" are de îndeplinit un rol critic, satiric, terapeutic mai violent decît în alte părți de lume ; cel puțin aceasta este opinia adepților și teoreticienilor ei. Critica nu vizează însă neapărat forțe direct ostile progresului, fățiș conservatoare sau retrograde. Critica poate fi aplicată, din interior — ca un soi de autocritică — și jumătăților de măsură în care intelectualul s-ar putea încrede la un moment dat. Căci el, intelectualul, poate fi dezarmat cu forța, dar se mai poate și lăuntric dezarma, printr-o atitudine concesivă, șovăitoare, lașă, cufundată în cele din urmă în moleșirea indiferenței. Am mai vorbit de acest diagnostic care a primit denumirea de „omul de prisos" și care a întovărășit literatura rusă din secolul trecut, ca un fel de adaos al

„școlii naturale", propriu unei răsuciri a ei interioare. Acest caracter — din ce în ce mai lipsit de caracter — a fost înfățișat în personaje celebre, ca Ceațki, Oneghin, Peciorin, Rudin, Oblomov și alții. Criticii admiră măiestria scriitorilor în descrierea acestei involuții a unui personaj reprezentativ. El semnalează în același timp gravitatea bolii ce începea să macine dinăuntru porniri subiectiv cinstite și acte individual bine intenționate. Bunele intenții cu care e pavat drumul spre infern ajung pînă la „oblomovismul" incapabil de a mai întreprinde ceva. „Omul de prisos" va preocupa și publicistica ulterioară (pe Vorovski sau Gorki). La antipodul lui, democrații revoluționari situează fie eroinele din realitate (soțiile care i-au întovărășit pe decembriști în deportare) sau din cărți (de la Tatiana lui Pușkin pînă la Katerina lui Ostrovski), fie eroi din categoria „oamenilor noi" (ca Bazarov al lui Turgheniev sau Rahmetov al lui Cernîșevski).

11. Aprecierile concrete pe care criticii le aplică unor autori și opere premergătoare sau contemporane lor sînt variate și nu au pentru ce fi rememorate în detaliu. Dintre predecesori, pe cititorul român îl va interesa, fără îndoială, lauda adusă lui Antioh Cantemir — și ca unul dintre întemeietorii literaturii ruse laice, și ca publicist care a orientat scrierea rusească spre real, o realitate ce avea curînd să fie supusă celei mai șfichiuitoare critici. Contemporanii celor două „valuri" ale criticii democrat-revoluționare sînt scriitorii cei mai iluștri ai primei și ai începutului celei de a doua jumătăți de secol și ai începutului celei de a doua jumătăți : Pușkin, Gogol și Lermontov — apoi Goncearov, Turgheniev, Nekrasov, Șcedrin, dar și Dostoievski și Tolstoi în primele etape ale activității lor. Pușkin și Gogol, am arătat, sînt pilonii pe care se constituie întreaga activitate a lui Belinski, moștenirea de bază de la care pornește și Cernîșevski în caracterizarea „perioadei gogoliene a literaturii ruse". Cernîșevski și tinerii lui discipoli, mai cu seamă Dobroliubov și întrucîtva și Pisarev, țin pasul și cu proza sau dramaturgia anilor '50 și ale începutului anilor '60. Sînt cunoscute eseurile lui Dobroliubov, excepționale inclusiv sub raport literar, în legătură cu operele lui Turgheniev și Ostrovski. Dovada cea mai pertinentă a sensibilității față de ineditul bogat în semnificații proprii și în promisiuni remarcabile este însă modul în care a fost întîmpinată opera lui Dostoievski (încă de către Belinski) și apoi aprofundată (inclusiv de către Pisarev — pînă la *Crimă și pedeapsă*) ; și modul în care au fost întîmpinate primele scrieri ale „contelui Tolstoi" de către Cernîșevski, gînditorul care a reușit ca nimeni altul să pătrundă țesătura artistică intimă a trilogiei autobiografice tolstoiene și ne-a oferit o neîntrecută analiză a dialecticii ei sufletești, sugerate de povestitor prin cele mai fine mijloace stilistice. Așteptările maximale legate de creația ulterioară, atît a lui Dostoievski cît și a lui Tolstoi, sînt cu atît mai remarcabile cu cît principalele probe în posesia cărora se aflau în momentele respective criticii în cauză erau *Oameni sărmani* și *Dublul*, apoi *Amintiri din Casa morților* — și *Copilăria*, *Adolescența*, *Povestiri din Sevastopol*, *Însemnările unui crupier* sau *Doi husari*, în timp ce marile romane aveau să fie scrise după ce criticii respectivi vor fi dispărut. Ele sînt însă limpede simțite ca încă o probă a învestiturii lor autorizate.

12. Ce să spunem despre personalitatea celor cinci ? Herzen a plecat departe în străinătate, a trăit mult dar nefericit, a adus prin publicistica din „Kolokol" mari servicii luptei antițariste. Belinski a scris fără încetare, mistuit de tuberculoză, cerînd la un moment dat să i se pună sub cap în sicriu un număr din „Otecestvennîe zapiski". Cernîșevski i-a încredințat la „Sovremennik" comentariile literare lui Dobroliubov, recunoscîndu-l ca mai talentat. Dobroliubov și Pisarev au murit tineri. Cernîșevski a fost întemnițat în fortăreața Petropavlovsk și apoi deportat în Siberia. În închisoare a scris romanul *Ce-i de făcut ?* Numai un dogmatism *à rebours* ar putea suspecta de dogmatism visul despre un „om nou" din timpul uneia dintre cele mai grele detenții și în așteptarea deportării pe viață. De altfel, Cernîșevski a fost mai degrabă dispus să recunoască la alții o mulțime de calități de care el însuși se considera privat. Modelul lui a fost Belinski, favoritul lui — Dobroliubov. Modestia le era de fapt proprie tuturor. Fiecare era dispus să recunoască celuilalt întîietatea. Orgoliul real de care erau animați îl rezervau ideilor și idealurilor împărtășite. În comparație cu ele, viața proprie aproape că nu-i mai interesa. Au făcut parte din generații patetice, integral dăruite „cauzei generale". Istoria a vrut ca pe aceasta s-o localizeze în creația literară. Literatura rusă clasică

nu mai poate fi imaginată fără contribuția lor. Și nici o seamă de idei estetice fundamentale. Și-au binemeritat locul în cultura țării lor și a umanității.

Rolul lor a fost recunoscut de către mișcarea socialistă și exponenții gîndirii revoluționare din România. Aportul lor — în aliniamentele de fond și în detaliile politice, economice, filosofice, estetice — a ajuns mai bine cunoscut cititorilor noștri în deceniile din urmă. Acest firesc proces de înțelegere dorește să-l continue și încearcă să-l aprofundeze întreprinderea de față.

Ion IANOȘI

Cronologie

Alexandr Ivanovici Herzen

(pseudonim : ISKANDER)

1812 martie 25 (aprilie 6). Se naște la Moscova A. I. Herzen, în familia marelui moșier I. A. Iakovlev ; căsătoria părinților săi nefiind legalizată (mama sa, Luisa Haag, era germană, născută la Stuttgart), copilul primește un nume inventat de tatăl său, derivat de la cuvîntul german *Herz* (inimă). Herzen crește în atmosfera socială activizată după războiul din 1812 și care a culminat cu răscoala decembriștilor din 1825.

1827 Împreună cu prietenul său N. P. Ogariov, jură să-și consacre viața luptei pentru eliberarea poporului rus.
Dezvoltarea sa spirituală e influențată de poezia lui Pușkin și a decembriștilor, de dramele lui Schiller și poemele lui Byron, de gînditorii francezi din secolul al XVIII-lea.

1829 octombrie. Se înscrie la secția de fizică-matematică a Universității din Moscova. Aici, în jurul lui și al lui Ogariov, se încheagă un cerc studențesc revoluționar, care urmărește mișcările revoluționare occidentale și studiază teoriile utopice ale socialiștilor apuseni.
În anii studenției scrie lucrări din domeniul științelor naturii.

1833 iulie. Absolvă universitatea cu gradul de candidat.

1834 iulie. Sînt arestați Ogariov și alți membri ai cercului.

1835 aprilie. Este deportat la Perm, apoi la Viatka, sub supravegherea riguroasă a poliției.
În anii surghiunului e preocupat de activitatea literară. În 1836 revista „Telescop" îi publică prima scriere. O serie de exerciții literare timpurii nu-i vor fi tipărite în timpul vieții.

1837 La cererea poetului V. A. Jukovski, este transferat la Vladimir.

1838 mai. Se căsătorește cu N. A. Zahariina.

1839 vara. I se suspendă supravegherea polițienească.

1840 Se întoarce la Moscova, apoi se stabilește la Petersburg.

1840—1841 Publică o povestire autobiografică.

1841 Pentru „răspîndire de zvonuri neîntemeiate" (într-o scrisoare către tatăl său face aprecieri violente cu privire la crimele poliției țariste) este surghiunit din nou, de astă dată la Novgorod.

1841—1842 Este vizitat de Belinski.

1842 vara. Revine la Moscova.
Participă la confruntările de idei ale vremii, în anii care urmează publică scrierile filosofice *Diletantismul în știință* (1842—1843) și *Scrisori despre studiul naturii* (1844—1846), romanul *Cine-i de vină?* (1841—1846, ediția definitivă în 1847), alte povestiri și studii.

1847 ianuarie. Persecutat de guvern și în imposibilitate de a mai desfășura activitate revoluționară, pleacă în străinătate cu familia.
Apare ciclul de articole *Scrisori de pe Avenue Marigny*, inclus ulterior în *Scrisori din Franța și Italia* (1850, ediția rusă — 1855), în care, ca și în lucrarea *De pe celălalt țărm* (1850, ediția rusă — 1855), dă glas dramei spirituale din timpul revoluției franceze din 1848 și ulterioare ei.

1851—1852 Drama socială pe care o suferă e accentuată de tragediile de familie pe care le trăiește: în toamna lui 1851 îi mor mama și fiul într-un naufragiu, iar în mai 1852, la Nisa, îi moare soția.

1852 august. Încep anii emigrației londoneze, care va dura pînă în 1865; e deosebit de activ ca publicist revoluționar.

1853 Întemeiază „Tipografia rusească liberă". Editează proclamații, articole, broșuri cu caracter antițarist și revoluționar.

1855 Începe editarea almanahului „Poliarnaia zvezda".

1857 vara. Împreună cu Ogariov începe publicarea celebrului ziar „Kolokol". Punctul său de vedere se radicalizează treptat. Împreună cu Ogariov ia, la începutul anilor '60, parte la activitatea societății secrete democrat-revoluționare „Zemlia i volia" (Pămînt și libertate).

1863 Susține în mod hotărît mișcarea de eliberare națională din Polonia.

1864 Demască represiunea țaristă împotriva lui Cernîșevski.
În perioada londoneză elaborează și publică un șir de povestiri, locul central ocupîndu-l în creația sa opera memorialistică *Amintiri și cugetări*, elaborată timp de un deceniu și jumătate (1852—1868).

1865 Mută sediul ziarului „Kolokol" la Geneva, devenită centru al emigrației revoluționare rusești.

1869 Apare ultima sa povestire, *Medicul, muribundul și morții*.

1870 ianuarie 9 (21). Moare la Paris. Este înmormîntat la cimitirul Père Lachaise, rămășițele sale pămîntești sînt ulterior transportate la Nisa și înmormîntate alături de ale soției.

Vissarion Grigorievici Belinski

1811 mai 30 (iunie 11). În orașul Sveaborg se naște V. G. Belinski, fiu al unui medic în marina militară.

1816 Familia se stabilește în orașul de baștină al părintelui său, Cembar (astăzi Belinski), din gubernia Penza, unde tatăl lucrează ca medic de plasă.

1822—1824 Învață la Școala județeană din Cembar.

1825—1828 Frecventează gimnaziul din Penza, fără să-l absolve.

1829—1832 E student al secției de filologie a Universității din Moscova. Organizează o societate studențească preocupată de probleme filosofice și de viața socială contemporană.

1830 Citește colegilor drama romantică antiiobăgistă *Dmitri Kalinin*, inspirată de Schiller și Lessing. Cenzura universității interzice drama ca „imorală".

1832 septembrie 14. Ministerul Instrucțiunii Publice emite ordinul prin care Belinski e eliminat din universitate „din cauza sănătății sale șubrede și în consecință a posibilităților sale limitate". Urmează o perioadă de acută sărăcie.

1833 Face cunoștință cu profesorul N. I. Nadejdin, editorul revistei moscovite „Telescop". Obține colaborări ca traducător din franceză.
În septembrie ia contact cu cercul lui N. V. Stankevici, fapt care va juca un rol important în dezvoltarea sa spirituală.
Studiază filosofia lui Kant, Schelling, Fichte, Hegel.

1834 La seratele literare ale lui N. S. Selivanovski face cunoștința multor intelectuali iluștri.
Apare primul său studiu, *Reverii literare*, care se bucură de un mare succes.

1835—1836 Publică articole, majoritatea în „Telescop".

1836 octombrie. „Telescop" e suspendat pentru publicarea *Scrisorii filosofice* a lui Ceaadaev.

1837 mai-septembrie. Se află în Caucaz la tratament medical. Aici îl întîlnește pe Lermontov.
toamna. Sub influența lui Hegel, parcurge etapa „concilierii cu realitatea rusă", care va dura pînă în primăvara anului 1840, făcîndu-se simțită în mai multe scrieri ale timpului.

1839 octombrie Se mută de la Moscova la Petersburg, unde, conform înțelegerii cu Kraevski, preia secția de critică a revistei „Otecestvennîe zapiski". Începe perioada cea mai lungă a activității sale, pînă la 1 aprilie 1846, în care „Otecestvennîe zapiski" se transformă în organul de frunte al literaturii ruse. Aici își va publica studiile anuale despre literatura rusă (1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845), ciclul studiilor despre Pușkin ș.a.

1840 Îl vizitează pe Lermontov, arestat pentru un duel.
Scrie în anii '40 un șir de articole despre Gogol, publică sistematic însemnări despre reprezentațiile teatrale, se ocupă

de literatura vest-europeană ş.a.m.d. În afara activităţii la „Otecestvennîe zapiski", colaborează şi la publicaţiile lui Nekrasov, la un şir de alte reviste. Este treptat recunoscut ca teoreticianul „Şcolii naturale".

1846 aprilie, 1. Rupe relaţiile cu Kraevski, părăsind „Otecestvennîe zapiski" împreună cu Herzen, Nekrasov, Ogariov, Panaev ş.a.
Nekrasov şi Panaev îl invită să colaboreze la „Sovremennik", ca principal critic al revistei.

1846 vara. Întreprinde o călătorie în sudul Rusiei.

1846—1847 Publică la „Sovremennik" o serie dintre cele mai importante studii ale sale, inclusiv ultimele studii anuale despre literatura rusă.

1847 Începe polemica la adresa lui Gogol în legătură cu apariţia lucrării acestuia *Fragmente alese din corespondenţa cu prietenii.*

1847 mai. Cu banii strînşi de prieteni pleacă să-şi îngrijească sănătatea în străinătate. E întovărăşit la început de Turgheniev, apoi de Annenkov. Tratamentul are loc, fără succes, la Salzbrunn, în Silezia. Aici scrie în iulie celebra *Scrisoare către Gogol* (care trăia pe atunci la Ostende), apoi pleacă la Paris, unde îi întîlneşte pe emigranţii Herzen, Bakunin ş.a. La sfîrşitul lui septembrie se întoarce la Petersburg.

1848 Din martie boala (tuberculoza) îl împiedică să mai scrie. Lectura *Scrisorii către Gogol* este decretată delict de către poliţia ţaristă, pentru care se pronunţă condamnări la moarte sau deportări în Siberia (vezi cazul lui Dostoievski, membru al cercului lui Petraşevski).

1848 mai, 26 (iunie 7). Moare la Petersburg. Autorităţile ţariste interzic pentru mulţi ani pînă şi menţionarea în scris a numelui său.

Nikolai Gavrilovici Cernîşevski

1828 iulie, 12 (24). La Saratov, în familia unui preot, se naşte N. G. Cernîşevski.
Este educat de tatăl său.

1842 E înscris la seminarul teologic din Saratov.
La 16 ani cunoaşte nouă limbi străine: latina, elina, persana, araba, tătara, ebraica, franceza, germana, engleza.

1846 Se înscrie la Facultatea de istorie-filologie a Universităţii din Petersburg, unde studiază patru ani (1846—1850). Se ocupă de filosofie, ştiinţe sociale, economie politică, istorie, estetică, literatură. Se află sub influenţa activităţii lui Belinski, Herzen, a cercului lui Petraşevski.

1848 Evenimentele revoluţionare din Europa contribuie din plin la maturizarea sa.

1851—1853 Îşi desfăşoară activitatea ca profesor la gimnaziul din Saratov.

1853 Se căsătoreşte cu O. S. Vasilieva, fiica unui medic din Saratov. Se înapoiază la Petersburg, unde, din iulie, îşi începe activitatea publicistică.
Face cunoştinţă cu Nekrasov.

1855 Îi apare disertaţia de magistru *Relaţiile estetice ale artei cu realitatea,* curînd susţinută şi public.

1855—1856 Publică în „Sovremennik" lucrarea *Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse.*

1856 Apare cartea sa despre Puşkin.

1856—1857 Îi apare cartea despre Lessing.

1858 Devine redactor la „Voennîi sbornik".
E anul organizării intensive a cercurilor ilegale, revista „Sovremennik" se radicalizează, transformîndu-se în centrul gîndirii revoluţionare din Rusia. În cadrul revistei, Cernîşevski se ocupă de problemele internaţionale şi de prezentarea revoluţiei burgheze din Franţa (în textele sale din 1858—1860). Tot acum scrie despre problema ţărănească din Rusia şi diferite studii de economie politică.

1859 Întreprinde o călătorie la Londra pentru a se pune de acord cu Herzen în problemele de tactică ale activităţii revoluţionare.

1861 Scrie proclamaţia sa către ţărani şi alte articole care conţin chemări revoluţionare. E pus sub urmărire de poliţia ţaristă.

1862 Este arestat în noaptea de 8 iulie şi întemniţat la fortăreaţa Petropavlovsk. În absenţa dovezilor directe, guvernul recurge la martori cumpăraţi şi la declaraţiile unui provocator. Este condamnat la şapte ani de muncă silnică şi la deportare pe viaţă în Siberia.
În cele 22 de luni ale detenţiei sale la Petropavlovsk scrie 205 coli de tipar, printre care şi romanul *Ce-i de făcut?*

1864 mai, 20. După ceremonia „execuţiei civile", e dus în Siberia.

1864—1866 Se află la minele Kadae, unde în 1866 e vizitat de soţia sa.

1866—1871 Este mutat la Alexandrovsk, unde scrie piese, romane, povestiri.

1871—1883 Este mutat la temniţa din Viliuisk. Încercările de a i se organiza evadarea dau greş. Scrie şi aici mult, dar îşi distruge textele de teama percheziţiilor.

1883 iulie, 15. E adoptată hotărîrea judecătorească, aprobată de noul ţar Alexandru al III-lea, în legătură cu mutarea lui la Astrahan. Aici continuă să fie supravegheat de poliţie, nu i se permite decît rareori să publice, sub pseudonimul Andreev. Traduce, strînge material pentru o biografie a lui Dobroliubov, apărută după moartea sa (în 1890).

1889 iunie. I se permite întoarcerea în oraşul natal, Saratov.

1889 octombrie, 17 (29). Moare la Saratov, în urma unei hemoragii cerebrale.

Nikolai Alexandrovici Dobroliubov

1836 ianuarie, 24 (februarie 5). N. A. Dobroliubov se naşte la Nijni-Novgorod în familia preotului Alexandr Ivanovici, om cult şi cu lecturi vaste.
Educaţia iniţială o primeşte în familie, sub îndrumarea seminaristului M. A. Kostrov.

1847 Intră la şcoala de teologie, iar după un an la seminarul teologic. Teologia îi displace, în schimb citeşte mult din alte domenii ; din 1850 începe să facă însemnări şi aprecieri pe marginea cărţilor.

1853 august. Părăseşte seminarul înainte de a termina ultima clasă şi pleacă la Petersburg. Împotriva voinţei tatălui său, intră la facultatea de istorie-filologie a Institutului pedagogic central.

1854 Îi mor părinţii. În grija studentului de 18 ani rămîn şapte fraţi. Dă lecţii particulare, dar îşi continuă şi studiile. Organizează la Institutul pedagogic un cerc studenţesc. Participanţii dezbat probleme social-politice, citesc cărţi interzise. Răspîndeşte printre studenţi un ziar scris de mînă „Sluhi" (Zvonuri). O satiră scrisă în versuri, difuzată la Petersburg, duce la arestarea sa. Este eliberat numai după intervenţia unor profesori şi a altor persoane influente.

1855 Scrie un studiu despre romanul istoric rus. Îi cresc influenţa şi popularitatea printre studenţi.

1856 Îşi expune concepţiile estetice într-un studiu despre proză.

1857 La două luni după terminarea institutului pedagogic devine colaborator principal şi conducător al secţiei de critică şi bibliografie la revista „Sovremennik". Conlucrează cu Nekrasov, redactorul şef, şi cu Cernîşevski, ideologul revistei — în cadrul unui „triumvirat publicistic" devenit celebru.

1857—1858 În paralel cu activitatea sa la „Sovremennik", colaborează şi la o revistă de pedagogie.

1859 Iniţiază un supliment satiric al revistei „Sovremennik" — „Svistok" (Fluierătura), din care vor apărea pînă în 1862 opt numere ; el însuşi publică în „Svistok" sub trei pseudonime.
mai. Publică în „Sovremennik" *Ce este oblomovismul ?*, pe marginea romanului lui Goncearov.
În numerele din iulie şi septembrie, publică *Împărăţia întunericului*, în legătură cu creaţia lui Ostrovski ; iar în numărul din octombrie — *Satira rusă în secolul Ecaterinei.*
Spre sfîrşitul anului, starea sănătăţii se înrăutăţeşte, apar simptomele tuberculozei.

1860 martie. Apare în „Sovremennik" *Cînd oare veni-va ziua cea adevărată ?*, comentînd un roman de Turgheniev.
mai. Pleacă pentru tratament în Germania, unde se stabileşte succesiv la Berlin, Dresda şi Leipzig, apoi în Elveţia, iar toamna în Franţa ; pe timpul iernii trece în Italia, unde şi rămîne pînă în iunie 1861.

octombrie. Apare în „Sovremennik" *O rază de lumină în împărăţia întunericului*, tot în legătură cu o piesă de Ostrovski.

1861 vara. Se întoarce în Rusia, fără ca tratamentul să fi dat rezultate.
septembrie. Publică, nu cu mult înaintea morţii, articolul *Oameni necăjiţi*, despre romanul lui Dostoievski *Umiliţi şi obidiţi.*
noiembrie 17 (29). Moare de tuberculoză la Petersburg, în al 26-lea an de viaţă. Înmormîntarea lui se transformă într-o demonstraţie publică. La cimitir rostesc cuvinte de adio Nekrasov, Cernîşevski, Antonovici, Serno-Solovievici.

Dmitri Ivanovici Pisarev

1840 octombrie, 2 (14). D. I. Pisarev se naşte în satul Znamenskoe, gubernia Orel, într-o familie nobiliară de condiţie medie. Tatăl său e căpitan în retragere, iar mama — o femeie cultă, integral devotată educării fiului ei. Acesta dovedeşte de timpuriu capacităţi ieşite din comun : la patru ani citeşte în rusă şi franceză, iar curînd şi în germană ; la şapte ani compune romane ; citeşte enorm încă din copilărie.

1851 Intră la unul dintre cele mai bune gimnazii din Petersburg.

1856 Devine student al facultăţii de istorie-filologie a Universităţii din Petersburg, pe care o termină după cinci ani.

1860 Publică într-o culegere studenţească un studiu despre W. Humboldt.
După absolvirea universităţii trece printr-o gravă criză sufletească, în urma căreia se distanţează de convingerile mediului său familial.
Colaborează încă de pe băncile universităţii la revista „Rassvet" (Zorile), comentînd probleme de estetică, istorie literară, pedagogie.

1861 Devenit colaborator principal la revista „Russkoe slovo", începe perioada cea mai fertilă din activitatea sa. De-a lungul a cinci ani va publica în paginile revistei, care, împreună cu „Sovremennik", va fi suspendată temporar în iunie 1862, iar în 1866, după atentatul lui Karakozov împotriva ţarului, definitiv oprită.

1862 iunie. Este arestat şi deţinut timp de aproape patru ani şi jumătate la fortăreaţa Petropavlovsk. Motivul nemijlocit al arestării a fost articolul-proclamaţie împotriva broşurii unui agent al guvernului ţarist din străinătate, broşură ce-l calomnia pe Herzen. Articolul-proclamaţie conţinea chemarea directă la răsturnarea autocraţiei.

1863 iunie. Întemniţatului i se permite activitatea literară. În închisoare criticul elaborează o serie de articole, publicate

în perioada 1864—1865, în aproape fiecare număr al revistei „Russkoe slovo". Nu i-au fost refuzate decît două texte, dintre care unul elogios la adresa romanului *Ce-i de făcut ?* al lui Cernîşevski, întemniţat şi el în fortăreaţa Petropavlovsk.

1866 noiembrie, 18. Este eliberat, prin amnistie, înainte de a-şi fi ispăşit în întregime condamnarea.
Ruptura cu G. E. Blagosvetlov, coredactor la revista „Russkoe slovo", care după interzicerea acesteia preia, din 1867, conducerea revistei „Delo" — îl lipseşte de o tribună publică.

1868 Nekrasov şi Saltîkov-Şcedrin îi oferă o colaborare permanentă la „Otecestvennîe zapiski". Aici îi sînt publicate ultimele scrieri, inclusiv *Vechea boierime*, începutul unui proiectat ciclu despre romanul lui Tolstoi *Război şi pace*.
iulie 4 (16). În timp ce se scaldă în mare se îneacă la Dubbulne, localitate balneară lîngă Riga. E înmormîntat la Petersburg.

Notă asupra ediţiei

Democraţii revoluţionari ruşi puteau fi readuşi în atenţia publicului cititor românesc, după trecerea unui lung răstimp, într-o dublă manieră. O cale ar fi putut fi cea cunoscută dintr-o practică mai veche de la noi, a selectării şi publicării integrale a anumitor texte mai reprezentative. Această modalitate ar fi avut, măcar în parte, caracterul unei reeditări. În cazul mai multor autori înmănunchiaţi într-un singur volum, ea ar fi avut dezavantajul de a se opri la un număr relativ mic de scrieri ale fiecăruia, omiţînd inevitabil altele, şi ele relevante. Pe de altă parte, se mai întîmplă şi ca intervenţii de mare actualitate în epocă să fie cu timpul supuse unei anumite eroziuni, dacă nu neapărat în privinţa ideilor exprimate, în orice caz în ce priveşte contextele particulare şi adresa concretă — care în condiţiile unei transpuneri integrale ar fi fost scoase în evidenţă ca atare. Or, obiectivul pe care ni l-am propus a constat în încercarea de a revigora, prin ceea ce a avut ea mai pătrunzător şi mai cutezător, o gîndire pînă tîrziu supusă avatarelor istoriei, de la tentative minimalizatoare pînă la supralicitări care, chiar dacă bine intenţionate, i-au adus de fapt şi ele deservicii. Pentru a reliefa o autenticitate nu o dată acoperită de zgura interpretărilor partizane şi a actualizărilor exagerate, de eventuala uitare sau de infidelitatea memoriei, am preferat să ajungem cît mai direct la cîteva straturi esenţiale, idei fundamentale. Am optat, de aceea, pentru o altă cale posibilă : nu reunirea unor texte în integralitatea lor, ci antologarea fragmentelor care să eviden-

ţieze viziunea generală împărtăşită de respectivii autori. Procedeul avea avantajul de a se extinde asupra unui număr mare de lucrări, din care să reţină constatări de principiu, cu o valabilitate actuală mai sigură. Această variantă evita în bună parte neajunsurile mai sus enumerate, oferind şi o prezentare inedită, la noi, a respectivilor autori *. Ea îşi asuma, totodată, anumite renunţări. În principal, acestea derivau din juxtapunerea şi mixtarea unor fragmente din autori diferiţi şi momente diferite ale evoluţiei lor. Se estompau diferenţe specifice, de timp şi viziune, din cadrul unei aceleiaşi opere, căci un autor ca Belinski, de pildă, a parcurs cîteva faze de gîndire, neidentice sau chiar distonante. Democraţii revoluţionari au promovat idealuri similare, dar în condiţii relativ schimbate. Ei s-au deosebit prin preocupări, simpatii, forme de expresie, procedee stilistice, maniere polemice. Odată aleasă calea antologării, nu ne-am mai putut opri însă la jumătatea drumului. Înmănuncherea ideilor doar la nivel individual ar fi produs, în trecerea de la un autor la altul, inutile şi obositoare repetiţii. Opţiunea metodologică şi-a impus rigorile. Ca atare, am concentrat şi am centrat ideile în aşa fel încît, menţinînd coloratura personală, mai cu seamă la nivelul exprimării, să precumpănească totuşi apropierile de principiu, indiferent de momentul istoric sau contextul cultural în care respectiva concepţie a fost promovată. Cititorul de astăzi, mai puţin preocupat de nuanţele acelor timpuri şi de confruntările care le-au marcat, beneficiază, în acest fel, de o esenţializare favorabilă unei înţelegeri de ansamblu, din care să nu absenteze contribuţiile specifice.

Cinci voci distincte au ajuns să-şi deconspire punctele lor de vedere comune. Herzen şi Belinski au fost personalităţile de vîrf ale primei etape din mişcarea democrat-revoluţionară rusă, cea din anii patruzeci ai secolului trecut. Cernîşevski şi Dobroliubov au dominat a doua jumătate a deceniului următor şi începutul anilor şaizeci, ani în care s-a afirmat şi Pisarev, ca adept şi urmaş al lor. Pentru a nu încărca tabloul, am omis din

* Menţionăm că prezenta lucrare reprezintă prima antologare de acest tip în limba română din scrierile lui Herzen, Belinski, Cernîşevski, Dobroliubov şi Pisarev.

prima perioadă pe Ogariov, prieten al lui Herzen, iar din a doua — pe Antonovici, Şelgunov, Mihailov, ca şi pe cunoscuţii scriitori Nekrasov şi Saltîkov-Şcedrin, care, în calitatea lor de colaboratori ai lui Cernîşevski şi Dobroliubov, au îmbogăţit nu numai poezia şi proza rusească, dar au avut şi o importantă contribuţie la eseistica şi publicistica vremii.

La loc de frunte, în cele două segmente amintite, i-am situat pe Belinski şi pe Cernîşevski. Belinski a fost cel mai important critic literar al întregii orientări, principalul promotor al „perioadei gogoliene“ din literatura clasică rusă, foarte apreciat în epocă atît de scriitori cît şi de publicul cititor. Cernîşevski şi-a cedat o bună parte din prerogativele de critic literar confratelui său mai tînăr Dobroliubov, de un talent mai expresiv ; în schimb, şi-a asumat drepturile celui mai strălucit exponent al orientării democrat-revoluţionare în ansamblu, calitate doctrinară extinsă, chiar începînd cu celebra sa disertaţie, şi asupra teoriei estetice, mai explicit şi mai coerent întemeiată decît de către ceilalţi confraţi ai săi (chiar dacă nu scutită de anumite accente unilaterale). Critica şi teoria literară nu au jucat un rol prea marcat printre multiplele preocupări ale lui Herzen, prozator, memorialist, filosof şi sociolog, publicist de excepţie şi în timpul emigraţiei ; mai cu seamă la începutul activităţii l-au interesat şi problemele de estetică, de obicei însă legate de filosofie şi de sociologie, într-o mereu personală şi atrăgătoare expresie stilistică. Ceilalţi doi critici atît de talentaţi, cărora destinul nu le-a hărăzit o viaţă îndelungată, Dobroliubov şi Pisarev, s-au ocupat cu precădere de analiza fenomenelor curente ale literaturii ruse contemporane lor, în texte de mare prospeţime (mai partizane în cazul lui Pisarev). Din studiile lor, aplicate şi organice, am putut extrage mai puţine fragmente şi formulări cu valoare de sine stătătoare. În acest fel, pe lîngă cei doi corifei din domeniile criticii, istoriei, teoriei literare şi esteticii generale, am inserat texte ajutătoare şi de susţinere din opera celorlalţi trei, pentru a oferi un tablou de ansamblu cît de cît complet al respectivei orientări de idei.

Democraţii revoluţionari au fost oameni de acţiune şi gînditori cu o gamă largă de interese. Antologia de faţă vizează numai o parte din moştenirea lor. Această parte

se cuvenea, de aceea, în așa fel circumscrisă, încît să permită o deschidere și spre restul operei. Unele complementarități le-am sugerat doar ; altele sînt mai palpabil reprezentate. Ceea ce am dorit cu precădere a fost să scoatem în evidență sistemul valențelor axiologice și culturale în măsură să justifice distincte opțiuni artistice și să-și tragă de pe urma acestora cuvenitele beneficii. Cu alte cuvinte, deși nucleul întreprinderii noastre l-a constituit literatura — cu un accentuat rol social în Rusia secolului trecut —, am ținut, în consens cu idealurile autorilor tratați, să integrăm literatura într-o rețea mai cuprinzătoare de valori. Respectiva extensiune o indică și titlul antologiei.

Aceeași concepție a călăuzit și organizarea materialului. După multe experimentări în aranjarea fragmentelor, am ales o variantă „coborîtoare" de la principii la detalieri și exemplificări. Dacă am pune totul în ecuația filosofică „general-particular-individual", ar rezulta tocmai această succesiune de natură deductivă. Cele două părți ale antologiei ar fi putut fi intitulate *„Principii generale", „Procese particulare și opere individuale"*, dar n-am dorit să le încorsetăm în titluri prea explicite. Prima parte debutează cu „premise" de ordin filosofic, istoric, cultural. Apoi, principiile aduse în discuție sînt relevate — succesiv — în plan categorial, gnoseologic și ideologic, sub incidența agentului lor subiectiv (artistul) și din punctul de vedere al medierii promovate (prin critică). Principiile înseși coboară de la „știință", prin „estetică", la „critică". A doua parte e ceva mai extinsă, deoarece îmbină particularul *și* individualul, menținînd totodată calea trecerii *de la* particular *la* individual. Particularizările înseși se mai păstrează un timp în sfera principiilor, după care își evidențiază treptat detaliile semnificative. Observațiile individuale devin precumpănitoare, în raport cu autori și opere din literatura universală, iar apoi din cea rusă. Ultimele capitole se opresc la clasicii literaturii ruse, dar și cu acest prilej am reprodus procedeul de ansamblu, adică am început cu probleme și situații „de grup" și am ajuns doar după aceea la „cazuri". „Critici" rimează cu „critica" : un final de ultimă individualitate — întrucît se referă chiar la autorii antologați — cu principiile împărtășite de ei.

Conținutul istoric debordează, bineînțeles, orice schemă logică. Împrejurarea e cu atît mai evidentă, cu cît același text conține adesea numeroase valențe care îi permit tot atîtea „ieșiri" către complementarități cu alte texte. El poate fi, adică, plasat în mai multe locuri, pentru a lumina mai multe idei, sau o idee din mai multe unghiuri. În fiecare asemenea situație am fost obligați să izolăm o singură dominantă și prin ea să localizăm respectivul fragment într-un anume paragraf, în combinație cu alte fragmente înrudite cu el în respectiva privință. Orice soluție univocă simplifică întrucîtva polifonia proprie și respectivului text, și contextului în care a fost plasat de către autor. Corespunzător, într-un anume paragraf pot fi surprinse și accente limpezite altundeva, după cum în alte paragrafe reapar idei fixate aici. Constatarea se extinde și asupra scriitorilor invocați : la ei se fac referiri și cu alte ocazii decît caracterizarea lor explicită sau dominatoare. Astfel de interferențe ori repetiții nu au putut fi întru totul evitate. Dincolo de ele, am urmărit însă o lesne sesizabilă schimbare de perspectivă și înaintare către alte obiective. Dacă cititorul va avea răbdare să parcurgă întreaga culegere, în asamblarea propusă, el va pătrunde, nădăjduim, și această șerpuire a gîndirii celor cinci autori, și felul în care din specificul fiecărei generații sau personalități crește integralitatea unei viziuni promovate cu tenacitate.

Pentru a facilita recunoașterea autorului și localizarea lucrării din care fac parte fragmentele, am adoptat un cod simbolic lesne de urmărit. La sfîrșitul fiecărui fragment am indicat, în paranteză, inițiala autorului, iar apoi numărul de ordine al lucrării din lista plasată la sfîrșitul volumului. Enumerarea acestor lucrări este îndeobște cronologică (dovadă anii indicați, cu acel prilej final, între paranteze). Nu în toate cazurile, totuși. Excepția o justifică sursele principale ce ne-au stat la dispoziție. Pentru doi dintre autori am beneficiat de *Opere complete :* Belinski — 13 volume (Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, Moskva, 1953—1959) ; Pisarev — 6 volume (Izdatelstvo F. Pavlenkova, S.-Peterburg, 1894—1903). Pentru alți doi autori am avut la îndemînă serii de *Opere :* Herzen — 9 volume (Gosudarstvennoe Izdatelstvo Hudojestvennoi Literaturî, Moskva, 1955—1958) ; Dobroliubov — 9 volume (Gosudarstvennoe Izdatelstvo Hu-

dojestvennoi Literaturî, Moskva, 1961—1964). Aceste ediții au cuprins toate sau aproape toate studiile autorilor respectivi, de obicei prezentate în ordine cronologică. Numai în situația lui Cernîșevski ne-a lipsit o ediție similară în multe volume, drept care am recurs la trei culegeri ample și reprezentative, intitulate *Estetica și critica literară* (Gosudarstvennoe Izdatelstvo Hudojestvennoi Literaturî, Moskva-Leningrad, 1951), *Despre artă* (Izdatelstvo Akademii Hudojestv SSSR, Moskva, 1950), *Opere filosofice alese* în trei volume (Gosudarstvennoe Izdatelstvo Politiceskoi Literaturî, Moskva, 1950—1951) ; și am păstrat succesiunea lucrărilor din ele.

Materialul antologiei a fost tradus integral cu prilejul de față din limba rusă, inclusiv fragmentele care au figurat în culegerile apărute în limba română acum cîteva decenii. Am verificat autenticitatea multor texte, din fiecare autor în parte, și cu alte ediții sau culegeri sovietice, de dată recentă. De altminteri, importanța acordată autorilor în cauză în U.R.S.S. o dovedește și seria de *Essais critiques,* cuprinzînd principalele lor opere traduse în limba franceză (Editions du Progrès, Moscou, 1976—1977).

Am dat note de subsol minimale, numai la nume, formule, aluzii ce ar putea să nu fie la îndemîna tuturor cititorilor. Majoritatea autorilor la care se fac referiri sînt îndeobște cunoscuți. În condițiile unei selecții incomplete, n-am socotit util un indice de nume, deoarece el ar fi putut crea iluzia unui cerc de referințe mai limitat decît a fost cazul în realitate. Oricum, ne-au interesat mai mult ideile decît autorii invocați.

Întrucît am antologat doar fragmente, am prescurtat deseori citările, folosind același semn : [...] În interiorul unui text el simbolizează de obicei omiterea unei (unor) fraze. La început și sfîrșit de fragment el indică o frază incompletă (începută de aceea cu minusculă), respectiv neterminată (de aceea punctul e plasat după semnul de întrerupere). Pentru deplină evidență, subsolurile explicative le-am specificat ca aparținînd alcătuitorilor ediției prin *n.n.* (nota noastră).

Cronologia completează latura informativă a lucrării, prin succinte date cu privire la viața și opera fiecărui autor în parte.

Titlurile capitolelor și paragrafelor ne aparțin. Numărul lor — 12 capitole (6 + 6), fiecare cu cîte 3 paragrafe — urmărește un spor de ordonare, care să compenseze fragmentarea. Echilibrul dintre rigoare și suplețe („spiritul de geometrie" și „spiritul de finețe") face parte din năzuințele statornice ale umanității.

I. I.

I

1

PREMISE

A. *Știința și filosofia*

Noi, rugăciune n-avem ; noi avem munca. Munca este rugăciunea noastră. (H-24)

Importanța problemelor teoretice depinde de relația lor cu realitatea. (B-122)

Realitatea nu îmbrățișează doar natura lipsită de viață, ci și viața omenească, nu numai prezentul, ci și trecutul, în măsura în care acesta s-a exprimat în fapte, și viitorul, în măsura în care este pregătit de prezent. (C-2)

Nu gîndul se opune realității — pentru că gîndul se naște din realitate și năzuiește să se realizeze, constituindu-se într-o parte inseparabilă a realității ; ceea ce i se

opune este visarea trîndavă, născută din lipsa de activitate și care rămîne un amuzament pentru omul căruia îi place să stea cu mîinile încrucișate și cu ochii mijiți. Tot astfel, viața practică îmbrățișează și ea nu numai activitatea materială a omului, ci și pe cea intelectuală și morală. (C-2)

În sine omul este foarte slab; întreaga sa forță el și-o dobîndește numai din cunoașterea vieții reale și din capacitatea de a folosi forțele necugetătoare ale naturii și însușirile naturii umane înnăscute, independente de el. Acționînd potrivit legilor naturii și sufletului, și cu ajutorul lor, omul poate modifica treptat acele fenomene ale realității care nu corespund năzuințelor sale și, în felul acesta, să obțină succese însemnate în ameliorarea vieții și în îndeplinirea dorințelor lui. (C-14)

Dacă însă este chiar atît de important să distingem năzuințele false, închipuite — a căror soartă este să rămînă reverii nebuloase ale unei fantezii inactive sau zadarnic stîrnite — de cerințele reale și legitime ale naturii umane, care cer cu necesitate să fie satisfăcute, atunci unde se află semnul după care am putea opera fără greș această distincție? Cine va fi judecătorul acestei cauze atît de importante? Sentința ne-o dă omul însuși prin viața sa; „practica", această infailibilă piatră de încercare a oricărei teorii, trebuie să ne ghideze și în acest caz. (C-2)

Numai realitatea conferă omului o desfătare temeinică, o semnificație serioasă dobîndesc numai dorințele ce au la bază realitatea; succesul poate fi așteptat doar din partea acelor nădejdi care sînt trezite la viață de realitate și doar în acele acțiuni care se săvîrșesc cu ajutorul forțelor și împrejurărilor oferite de ea.

Să-ți formezi o astfel de convingere și să treci la acțiune în conformitate cu ea, înseamnă să devii un om pozitiv. [...] Pozitiv e numai cel ce vrea să fie, din toate punctele de vedere, om; care, îngrijindu-se de propria sa bunăstare, să-i aibă și pe ceilalți oameni în vedere (întrucît fericire solitară nu există); care, abandonînd visările necorespunzătoare cu legile naturii, să nu renunțe

la o activitate folositoare; care, descoperind multe lucruri minunate în realitate, să nu nege relele numeroase din cadrul ei și care, cu ajutorul forțelor și împrejurărilor favorabile omului, să dorească să lupte împotriva a tot ceea ce defavorizează fericirea umană. Om pozitiv în adevăratul înțeles al cuvîntului poate fi doar omul iubitor și generos. [...] Cu cît sînt năzuințele omului mai realiste și mai pozitive, cu atît mai energic luptă el cu împrejurările ce se opun înfăptuirii lor. Și dragostea și ura sînt provocate în cel mai înalt grad de lucruri ce țin de domeniul vieții reale. (C-14)

Visul cîte unui utopist care năzuiește să transforme întreaga viață a societăților omenești țintește înainte, la o depărtare despre care nu ne putem face nici o idee. Este realizabil sau nu acest vis — nu putem ști efectiv. Constatăm doar că acest vis se află în cea mai mare discrepanță cu realitatea ce se înfățișează ochilor noștri. Discrepanța nu poate fi pusă la îndoială, dar ea nu este cîtuși de puțin dăunătoare sau periculoasă nici pentru visătorul însuși, nici pentru oamenii pe care se străduiește el să-i influențeze. Visătorul vede în visul său un mare și sfînt adevăr, și el lucrează, lucrează din răsputeri și de bună-credință, pentru ca visul său să înceteze a mai fi vis. [...]

Prin urmare, discrepanța dintre vis și realitate nu pricinuiește nici un rău dacă personalitatea care visează crede cu seriozitate în propriul ei vis, scrutînd cu atenție viața, dacă își compară observațiile cu palatele aeriene pe care și le construiește, și dacă în genere muncește cu bună-credință la realizarea fanteziilor sale. Cînd există un contact, oricare ar fi el, între vis și viață, lucrurile se rînduiesc în mod fericit. (P-21)

În afara adevărului obiectiv al lucrurilor nu există știință, nu există învățătură, ci există doar reverii savante, fantezii, visători și fanteziști. Savantul trebuie să fie un cavaler al adevărului și nu un sectar [...].

Fanatismul și misticismul sînt dușmanii științei, pentru că ele sînt beznă, iar știința — lumină. Limbajul

științei poate adopta un ton polemic, dar, respectîndu-și demnitatea, știința nu trebuie să se ia la ceartă. (B-98)

[...] omul inteligent nu poate să nu observe evenimentele ce se petrec în jurul său, nu poate să nu le ia în considerare, prin urmare nici sistemul său nu poate să nu oglindească mersul evenimentelor. (C-41)

[...] pentru știință sistemul este doar un cadru vremelnic ; și dacă într-adevăr v-ați dezvoltat astfel încît depășiți noțiunile sistemului, nu știința o veți respinge, ci veți crea un nou sistem al ei și toată lumea vă va fi recunoscătoare. Caracterul sistematizat al științei nu constituie o piedică pentru dezvoltarea ei. Învățați-ne, și, cu cît în noul vostru sistem vor fi mai multe elemente noi, cu atît slava voastră va fi mai mare. Căci de adevărurile neconstituite într-o totalitate integrală și bine construită este dificil să te folosești. (C-6)

Știința contemporană nu rupe omul în bucăți, nu-i ciuntește organismul minunat prin amputări chirurgicale. [...] Ea iubește în aceeași măsură — întrucît știința nu e nici abstractă, nici rece : iubește și se indignează, persecută și proteguiește —, așadar, îi iubește în aceeași măsură pe oamenii generoși, care se preocupă de nevoile morale ale omului sau suferă văzînd cît de des nu sînt satisfăcute ele, după cum îi iubește și pe oamenii care se îngrijesc de nevoile materiale ale semenilor lor. (C-2)

[...] ce reprezintă „principiul antropologic în științele morale“ ? [...] principiul respectiv constă în aceea că omul trebuie privit ca o ființă unitară, avînd o singură natură, în aceea că viața omului nu trebuie tăiată în felii aparținînd unor naturi diferite, că fiecare latură a activității omului trebuie considerată ca activitate a întregului său organism [...]. (C-41)

În ridicarea la unitatea naturală a contradicțiilor aparente constă marele merit al științei moderne. Numai știința modernă a respins dedublarea scolastică a omului și l-a conceput, totalizator, în structurile sale corporale și spirituale de nedespărțit, fără să încerce să le separe. (D-16)

Știința este un organism viu, prin care se dezvoltă adevărul. Metoda adevărată este una singură : este propriu-zis procesul plasticii ei organice ; forma, sistemul sînt predeterminate în însăși esența conceptelor ei și se dezvoltă pe măsura fluxului condițiilor și posibilităților realizării lor. Sistemul deplin este descompunerea și dezvoltarea *sufletului* științei pînă la gradul în care sufletul devine trup și trupul — suflet. Unitatea lor se realizează în metodă. Nici o sumă de informații nu se constituie într-o știință, pînă cînd această sumă nu se leagă într-o materie vie, în jurul unui centru viu, adică pînă ce nu ajunge la înțelegerea sa prin trupul său. Pe de altă parte, nici o generalizare strălucită nu constituie o cunoaștere deplină, științifică, dacă, prizonieră în ținutul înghețat al abstracțiilor, nu are forța de a se întrupa, de a se desface din gen în specie, din general în *particular,* dacă necesitatea individualizării, dacă trecerea în lumea evenimentelor și acțiunilor nu e cuprinsă în nevoia ei interioară, pe care ea să n-o mai poată *stăpîni.* Tot ceea ce trăiește este viu și adevărat numai ca întreg, ca interior și exterior, generalul și individualul coexistînd. Viața leagă aceste momente ; viața este procesul permanentei lor treceri dintr-unul într-altul. Înțelegerea unilaterală a științei desparte ceea ce e de nedespărțit, ucide ceea ce e viu. (H-3)

Pentru formaliști, care se află veșnic într-o lume abstractă, îngăduirea individului nu are nici o însemnătate, și de aceea ei nu dobîndesc nimic de pe urma unei astfel de concesii ; ei uită de viață și de activitate ; lirismul și pasiunea lor sînt satisfăcute printr-o înțelegere abstractă, de aceea pe ei nu-i costă nici trudă, nici suferință să-și jertfească propriul lor bine. [...] Formaliștii *studiază* știința ca pe ceva exterior ; într-o oarecare măsură ei pot să-și însușească osatura ei, expresia ei, presupunînd că au asimilat sufletul ei dătător de viață. Știința se cuvine trăită, pentru a nu ți-o însuși formal. Cel care și-a fracturat un picior știe mai mult și mai

bine decît orice medic cum anume este durerea pricinuită de fractură. Să suporți fenomenologia spiritului, să-ți verși sîngele fierbinte al inimii și lacrimile amare ale ochilor, să slăbești din pricina scepticismului, să-ți fie milă și să iubești multe, să iubești mult și să oferi totul adevărului — iată poemul liric al educației întru știință. (H-4)

Sîntem de acord cu formaliștii, știința e *mai presus* de viață, dar în această înălțime se află mărturia unilateralității ei ; adevărul concret nu poate fi nici mai presus, nici mai prejos de viață, el trebuie să se afle chiar în centrul ei, ca inima în centrul organismului. Din cauză că știința e mai presus de viață, domeniul ei este abstractizat, plenitudinea ei nu e deplină. Integralitatea vie constă nu în generalul care a anulat particularul, ci în generalul și particularul, care tind reciproc unul către celălalt și se anexează unul celuilalt ; ea nu există în nici un moment anumit, întrucît toate momentele sînt ale ei ; oricît ar părea de originale și de exhaustive unele definiții, ele se topesc la focul vieții și, pierzîndu-și unilateralitatea, se varsă în torentul larg și atotcuprinzător... Rațiunea pură s-a limpezit, pentru sine, în știință, ea și-a încheiat socotelile cu trecutul și prezentul, dar viitorului îi e dat să se realizeze nu doar în sfera generalului. În aceasta nici nu există viitor propriu-zis, întrucît ea este prefigurată ca o inevitabilă concluzie logică ; o asemenea realizare e sărăcită însă prin caracterul ei abstract, ideea trebuie să prindă trup, trebuie să coboare în iarmarocul vieții, să se dezvăluie în toată abundența și frumusețea existenței ei vremelnice, fără de care faptul arzător, pasional, antrenant nu există.

Warum bin ich vergänglich, o Zeus?
So fragte die Schönheit.
Macht' ich doch, sagte Gott, nur das
Vergängliche schön. * (H-4)

Celui viu, știința i se transmite vital, celui formalist — formal. Priviți-i pe Faust și pe al său famulus :

* „De ce sînt trecătoare, o Zeus ? / așa întreba frumusețea. Doar trecătorul, spuse Zeul, / l-am făcut frumos." (Goethe, din ciclul epigramelor *Cele patru anotimpuri,* 1786) *(n.n.).*

pentru Faust, știința este chestiunea vitală, „a fi sau a nu fi" ; el se poate prăbuși, poate dispera, cădea în greșeală, căuta diverse desfătări, dar natura lui pătrunde adînc dincolo de scoarța exteriorității, minciuna lui conține mai mult adevăr decît adevărul plat, infailibil al lui Wagner. Lui Faust îi revine greul, lui Wagner — ușorul. Wagner se minunează cum de nu înțelege Faust lucrurile simple. Trebuie să ai multă minte pentru a nu le înțelege. Pe Wagner știința nu-l chinuiește, dimpotrivă — îl consolează, îl liniștește, îi procură bucurie în necaz. El și-a cumpărat liniștea pe cîțiva bănuți de aramă, pentru că, de fapt, nici nu a fost vreodată neliniștit. Acolo unde el vedea unitate, împăcare, soluție, și surîdea, Faust vedea sfîșiere, ură, complicarea problemei — și suferea.

Oricine studiază *trece prin* formalism : acesta este unul dintre momentele devenirii, numai că cel ce are suflet viu trece prin acest moment, iar formalistul rămîne la el ; pentru primul, formalismul este o treaptă, pentru celălalt — un scop. (H-4)

Antagonismul dintre caracterul romanic și cel germanic nu putea să nu se reflecte în pătura, de curînd constituită, a savanților. Savanții francezi au devenit mai mult observatori și materialiști, cei germani — mai degrabă scolastici și formaliști. [...] Unii văd în știință utilitatea practică, iar ceilalți — inutilitatea poetică. Francezii sînt mai mult specialiști, dar mai puțin o castă ; germanii dimpotrivă [...]. Francezul nu poate fi satisfăcut exclusiv în sfera abstractului ; el are nevoie și de un salon, de o piață, de cîntecul lui Béranger, de foaia de ziar, pentru el n-ai de ce să te temi, nu va rămîne mult timp într-o castă. Cu totul altfel sînt savanții de obîrșie germană. Principalul lor semn distinctiv : să fie despărțiți de lume printr-un zid de cetate ; ei sînt niște eremiți medievali, cu lumea lor, cu interesele lor, cu moravurile lor. (H-3)

Poeții, artiștii creează, masele se entuziasmează de creațiile lor, savanții scriu comentarii, analize gramaticale și de tot soiul. Totul are utilitatea sa ; nedreptatea

constă însă în faptul că aceştia se consideră de drept cu un cap mai sus decît noi, slujitorii lui Pallas, amanţii ei, mai rău — soţii ei. Pe de altă parte, ar fi şi mai straniu dacă am spune că savanţii nu pot cunoaşte adevărul, că se află în afara lui. Spiritul care-l mînă pe om către adevăr nu exclude pe nimeni. Nu toţi savanţii sînt savanţi *meşteşugari ;* mulţi *savanţi autentici* devin oameni *culţi,* înfrînîndu-şi în ei şcolărescul şi ies din atelier în lume. Meşteşugari *fără perspectivă* sînt specialiştii neclintiţi, înverşunaţi, şi scolasticii, la care făcea aluzie Jean Paul, cînd spunea : „Curînd arta culinară se va dezvolta într-atît, încît cel care va prăji păstrăvi nu va mai fi în stare să prăjească crapi.“ (H-3)

Există mari poeme, mari creaţii de însemnătate universală — cînturi veşnice lăsate moştenire din veac în veac ; nu există om cît de cît cultivat care să nu le ştie, să nu le fi citit, să nu le fi trăit ; savantul meşteşugar nu le-a citit, cu siguranţă, dacă ele nu au legătură cu specialitatea lui. (H-3)

Dacă situaţia omului are o influenţă atît de puternică asupra activităţii sale, asupra universului faptelor solide, determinate, îndărătnice, atunci, fără îndoială, nu mai mică influenţă va exercita ea asupra convingerilor sale, un domeniu atît de general, de maleabil şi de schimbător. (C-26)

Teoriile politice, şi nu doar ele, ci în general concepţiile filosofice s-au creat întotdeauna sub influenţa puternică a orînduirii sociale căreia îi aparţineau, iar fiecare filosof a fost reprezentantul vreunuia dintre partidele ce se luptau, în timpul său, pentru dominaţia societăţii căreia îi aparţinea filosoful. (C-41)

Demiurgul, Ideile, spiritul universal, masa materiei cu inerţia ei obtuză, stelele şi planetele, trăindu-şi propria lor viaţă şi gîndind în spaţiul infinit — toate acestea se alcătuiesc sub pana lui Platon, încep să trăiască şi să respire, toate produc impresia că ar exista cu adevărat, şi totul — numai pentru că Platon crede neabătut în

creaţia sa, şi încă pentru motivul că Platon este un mare artist, asemenea lui Homer, Dante sau Milton. (P-10)

Mulţi îl compară pe Platon cu Schelling ; [...] gîndirea poetică a lui Platon, căruia îi plăcea să se gătească în odăjdiile somptuoase ale alegoriilor şi miturilor, se înrudeşte, în lumea modernă, cel mai îndeaproape cu previziunea poetică a adevărului la Schelling şi cu pasionata sa aspiraţie către ele ; Platon are însă un imens avantaj : acesta constă în uimitoare, atotcuprinzătoarea sa dialectică, mai mult — în deplina şi bine conturata conştiinţă a metodei sale dialectice şi în genere a mişcării logice. Schelling expune de-a gata conţinutul gîndirii sale într-o formă scolastică ; în dialogurile sale, Platon ajunge la adevăr prin dialectică, la el adevărul e de nedespărţit de metodă. (H-7)

[...] din prima tinereţe am fost adeptul acelei orientări din ştiinţă ai cărei primi reprezentanţi au fost Leucip, Democrit ş.a.m.d. pînă la Lucretius Carus, şi care astăzi începe să fie la modă printre oamenii de ştiinţă. (C-45)

Îl citesc pe Lucretius : *De rerum natura.* Ce punct de vedere matur şi în multe privinţe sănătos ! [...] Da, lumea antică era în stare, mai bine decît noi, să iubească şi să preţuiască Cosmosul, marele Tot, Natura. (H-47)

[...] numai în lumea antică putea să-ţi treacă prin minte şi să se întrupeze astfel ideea de a expune cosmologia şi fizica într-un poem, în versuri ! Aceasta pentru că ei priveau totul, şi în special natura, anume prin latura ei plastică. Dragostea de viaţă, dragostea pentru plăcere şi înţeleapta măsură din ele, dispreţul faţă de moarte şi o privire oarecum frăţeşte înrudită asupra a tot ceea ce e viu — iată filosofia lui Lucretius. (H-8)

[...] Lucretius e clar şi atrăgător ; la el, concepţia epicuriană s-a maturizat încălzită de sîngele înflăcărat al poetului şi a înflorit luxuriant. La prima vedere, îm-

binarea poeziei cu materialismul epicurian pare stranie ; să ne amintim însă că acest om cu inima fierbinte și patimi reale avea de ales între păgînismul în decădere, ascetismul întunecat al neoplatonienilor și punctul de vedere liber al materialismului din acea vreme. (H-8)

Ce edificiu măreț a ridicat filosofia secolului al XVIII-lea, la una din intrările căruia se află strălucitorul, sarcasticul Voltaire, ca o trecere de la curtea lui Ludovic al XIV-lea la domnia rațiunii, iar la cealaltă — posomorîtul Rousseau, la sfîrșit pe jumătate nebun, dar plin de dragoste, și ale cărui ironii nu exprimau nici vreun accentuat mod de a fi spiritual, nici vreo înrudire cu *le grand siècle,* ci prevesteau tăișurile lui Montaigne, Saint-Just și Robespierre ! [...] Și toate personalitățile acelui veac au fost în Anglia și în Franța oameni de viață : Montesquieu, Buffon și ceilalți. Germania și-a avansat apoi gîndirea și arta — cuprinzătoare și mărețe, dar crescute în cabinet. (H-47)

Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în liniștea cabinetelor, se pregătea în capul gînditorilor o răsturnare la fel de amenințătoare și de violentă ca și în lumea politicii. Starea de spirit era înspăimîntătoare, totul se prăbușea împrejur : existența socială, noțiunile de bine și rău, încrederea în natură, în om, în credință și, în loc de consolare — filosofia critică și empirismul sceptic. Două necredințe, două scepticisme și, împrejur, ruine. Filosofia critică a dat o lovitură strașnică idealismului ; oricît a luptat empirismul împotriva lui, idealismul a rezistat, dar a ieșit un om din mediul lui și l-a adus pe acesta, printr-o lovitură grea, la marginea mormîntului. Și a fost măreț acest om în logica sa neiertătoare, intransigentă ; ruptura sa cu dogmatismul a fost adîncă, bine gîndită ; el căuta numai adevărul și nimic nu-l putea opri ; el a înălțat acele înfricoșătoare furci caudine, denumite antinomii, și a minat între ele, cu sînge rece, cele mai sacre cuceriri ale gîndirii omenești. După Kant [...] totul s-a înclinat în fața forței sale geniale. [...] în sfîrșit, s-a găsit și acel piept de diamant care să opună cu liniște și calm filosofiei critice profundul său

realism. Acesta a fost Goethe. El era înzestrat în cel mai înalt grad cu un mod direct de a privi lucrurile ; știa acest lucru și la toate se *uita el însuși ;* n-a fost un filosof livresc, un savant meșteșugar ; a fost un artist gînditor ; a fost primul care să reconstituie relația efectiv adevărată dintre om și lumea lui înconjurătoare ; prin sine însuși, a dat un mare exemplu cercetătorilor naturaliști [...]. Citiți-i *Metamorphose der Pflanzen* *, citiți-i articolele osteologice și veți vedea imediat ce înseamnă o înțelegere reală, adevărată a naturii, ce este empiria speculativă. Pentru el ideea și natura sînt *aus einem Guss : „Oben die Geister und unten der Stein* **, pentru el natura e viața, acea viață care sălășluiește în el și tocmai de aceea îi este de înțeles, și mai mult decît atît : ea răsună în el și își povestește singură taina. În urma lui a răzbătut din mediul științei abstracte glasul care definea adevărul unității existenței și gîndirii ; el a orientat filosofia spre natură, ca spre o completare necesară, ca spre propria sa oglindă. (H-5)

Numai datorită eforturilor gînditorilor germani, filosofia a dobîndit un conținut corespunzător exigențelor științelor exacte și s-a întemeiat, asemenea științelor naturii, pe o riguroasă analiză a faptelor. (C-12)

Germania este patria filosofiei lumii moderne ; [...] în Germania filosofia este o știință care se dezvoltă istoric, elaborarea ei se transmite treptat, din generație în generație. Kant a fost primul care a stabilit principiile temeinice ale filosofiei contemporane și i-a dat acesteia o formă de tip științific. Prin învățătura sa, Fichte a exprimat un al doilea moment al dezvoltării filosofiei : deși acționînd independent de Kant și plasîndu-se chiar într-o relație polemică față de el, a fost totuși în primul rînd continuatorul operei începute de Kant. Schelling și Hegel continuă dezvoltarea filosofiei. [...] Fichte

---

* *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790) *(Încercare de a explica metamorfoza plantelor) (n.n.).*

** „Turnate dintr-o bucată" (= unitatea lucrurilor) : „Spirite în tării, piatră-n temelii", Goethe, *Cîntec de leagăn pentru un tînăr mineralog (n.n.).*

s-a desprins de Kant prin spiritul învățăturii sale, Schelling s-a declarat împotriva lui Kant și Fichte ; ucenicul lui Schelling, Hegel, s-a desprins de Schelling ; nici unul dintre ei nu s-a gîndit însă să nege meritele predecesorului său și fiecare dintre ei și-a considerat propriul succes îndatorat lucrărilor predecesorului. (B-80)

Ca Vergiliu lui Dante, tot astfel Schelling a arătat doar drumul, dar cu un asemenea deget și în acest fel arată numai un geniu. Schelling aparține acelor naturi mari și artistice care intră nemediat, instinctual, inspirat în stăpînirea adevărului. În el a fost totdeauna ceva înrudit cu Platon și cu Iakob Böhme. Acest proces al viziunii este o taină a geniului și nu a științei, această taină el nu o poate transmite, așa cum nu poate artistul transmite actul creației ; limba lui inspirată însă îndeamnă spre adevăr și spre înțelegere, întemeindu-se pe afinitățile pentru adevăr pre-existente în om. Schelling este un *Vater* al științei. (H-5)

Schelling este un poet elevat, el a înțeles cerința veacului și n-a creat un eclectism neînsuflețit, ci o filosofie vie, întemeiată pe un principiu unic, din care se dezvoltă elegant. Fichte și Spinoza — iată două extreme unite prin Schelling. Alde noi însă trebuie să mergem mai departe, să modificăm învățătura lui, să renunțăm la *ipse dixit* *, și să nu ne însușim decît metoda lui, nimic mai mult. Cauza : Schelling a ajuns la misticismul catolic, Hegel — la despotism ! (H-51)

Hegel a înțeles relația efectivă între gîndire și existență, dar să înțelegi nu înseamnă să te dezici cu totul de vechi ; acesta rămîne în moravuri, în limbă, în obiceiuri. Pe calea abstractizărilor, el și-a înțeles propria abstractizare și s-a mulțumit cu această înțelegere. Nici unul dintre cei născuți în robia egipteană nu a intrat

* *Ipse dixit* sau *Magister dixit* : Însuși glăsuiește, sau Magistrul glăsuiește — formulă consacrată pentru infailibilitatea unei doctrine *(n.n.)*.

pe Pămîntul făgăduinței, pentru că în sîngele lor rămăsese o oarecare nelibertate : cu geniul său, cu forța gîndirii sale, Hegel reprimă elementul egiptean, și acesta a rămas în el mai mult ca un prost obicei ; Schelling, în schimb, a fost strivit de el. Goethe nu l-a strivit și n-a fost strivit ! (H-5)

[...] *e natural ca omul care inițial s-a situat în fruntea unei mișcări să devină retrograd și să înceapă să se ridice împotriva mișcării atunci cînd aceasta se desfășoară nestăvilit dincolo de limitele prevăzute de el, dincolo de țelul spre care a tins.* Nu vom aduce exemple din istoria universală, deși poate acestea ar lămuri cel mai bine lucrurile ; și în istoria mișcării spirituale avem exemplul recent, mare și instructiv, al unei atare slăbiciuni, a unui om rămas în urma mișcării pe care o condusese : exemplul trist al lui Schelling, numele căruia a devenit în ultima vreme în Germania simbolul obscurantismului, după ce imprimase filosofiei o mișcare măreață ; Hegel a dus însă filosofia mai departe de limitele pe care le-ar fi putut depăși sistemul lui Schelling, astfel că predecesorul, prietenul, învățătorul și camaradul lui Hegel s-a transformat în vrăjmașul său. Dacă Hegel însuși ar mai fi trăit cîțiva ani în plus, ar fi devenit și el potrivnicul celor mai buni și credincioși discipoli ai săi și poate numele său s-ar fi transformat și el într-un simbol al obscurantismului. (C-8)

În vremea noastră Hegel probabil n-ar mai fi fost hegelian, pentru că doar sufletele înguste și vlăguite continuă să trăiască în domeniul tradițiilor, atunci cînd poți trece în domeniul ideilor și intereselor realmente vii. (P-11)

Am terminat de citit partea a doua a *Enciclopediei* lui Hegel. Evident, ea nu este un edificiu la fel de finisat și deplin ca *Estetica* lui, dar marele gînditor nu s-a trădat pe sine în filosofia naturii ; ideile geniale care te fac să freamăți, uluitoare prin simplitatea, poezia și adîncimea lor sînt presărate peste tot. [...] Nu cunosc pe nimeni altul care să fi înțeles viața la fel de plenar

și care să fi fost în stare să spună în acest fel cele înțelese, decît poate doar Goethe. (H-49)

Toți filosofii germani de la Kant la Hegel suferă de pe urma aceluiași neajuns pe care l-am semnalat în sistemul lui Hegel : concluziile trase de ei din principiile presupuse de ei nu corespund cîtuși de puțin respectivelor principii.

La ei ideile generale sînt profunde, fertile, mărețe, iar concluziile — mărunte și uneori chiar banale. La nici unul dintre ei, însă, această contrapunere nu ajunge la o contradicție atît de flagrantă ca în cazul lui Hegel care, întrecîndu-și toți predecesorii prin caracterul elevat al principiilor sale, se dovedește mai slab decît aproape toți în concluziile pe care le trage. (C-13)

În deceniul al cincilea majoritatea oamenilor instruiți din Rusia manifestau un viu interes pentru filosofia germană ; cei mai buni dintre publiciștii noștri transmiteau publicului rus — în măsura posibilităților lor — ideile ei dominante din vremea aceea. Acestea erau ideile lui Hegel și ale elevilor săi.

Actualmente, adepți ai lui Hegel au rămas puțini chiar în Germania, și cu atît mai puțini la noi. La sfîrșitul deceniului al cincilea însă și la începutul celui de al șaselea, filosofia acestuia domina în literatura noastră. (C-3)

Vă mulțumesc smerit, Egor Feodorîci *, mă plec în fața tichiei dv. de filosof ; dar, cu toată stima ce se cuvine filistinismului filosofiei dv., am cinstea de a vă aduce la cunoștință că, și dacă aș reuși să mă cațăr pînă la cea mai de sus treaptă a scării dezvoltării, v-aș ruga chiar și de acolo să-mi dați socoteală de toate victimele condițiilor istorice, de toate victimele întîmplării, superstițiilor, inchiziției, ale lui Filip al II-lea etc., etc., altfel m-aș arunca cu capul în jos de pe acea treaptă, cea mai înaltă. Nu accept fericirea de pomană, dacă nu sînt liniștit în privința fiecărui frate de sînge al meu, os din

* Belinski rusifică ironic numele lui Hegel *(n.n.)*.

osul meu, carne din carnea mea. Se spune că disarmonia este condiția armoniei ; s-ar putea ca acest lucru să le fie de folos și să-i încînte pe melomani, dar în nici un caz nu pe cei cărora le este hărăzit să exprime prin propria lor soartă ideea disarmoniei. (B-159)

Dezvoltarea unor concepții consecvente din aluziile ambigue și lipsite de orice aplicare ale lui Hegel s-a petrecut la noi parțial sub influența gînditorilor germani apăruți după Hegel, parțial — putem cu mîndrie spune acest lucru — prin propriile noastre puteri. (C-13)

[...] stăpînirea filosofiei asupra întregii noastre activități spirituale, de la începutul actualei etape din literatura noastră, este un fapt istoric remarcabil, ce merită o analiză atentă. (C-13)

La noi, importanța filosofiei hegeliene a constat în faptul că ea a slujit drept trecere de la filosofările scolastice sterile ce se mărgineau cu apatia (și incultura), la o viziune simplă și luminoasă asupra literaturii și vieții, întrucît [...] principiile ei conțineau în germene această viziune. (C-13)

[...] nici Locke, nici Heine, nici Kant, nici Holbach, nici Fichte, nici Hegel n-au avut o asemenea forță a gîndirii ca Spinoza. Și, pînă la apariția lui Feuerbach, a trebuit să învățăm să înțelegem lucrurile de la Spinoza, considerat învechit sau nu, de exemplu la începutul secolului actual — oricum singurul învățător de nădejde. Aceasta este actualmente situația lui Feuerbach, bun sau rău, după cum îți convine, dar incomparabil mai bun decît toți. (C-46)

[...] mult mai bine decît de la mine însumi puteți descoperi caracterul general al concepției mele despre lume la Feuerbach. Este o concepție calmă și luminoasă. (C-46)

Să eliberezi știința de fantomele transcendentalismului și ale *théologie*-ei, să arăți limitele între care activi-

tatea intelectului este folositoare, să-l desparţi pe acesta pentru totdeauna de ceea ce e mistic şi fantastic — iată ce face întemeietorul noii filosofii şi iată ce nu face Comte, care însă, laolaltă cu multe minţi remarcabile asemenea lui, ajută *celui predestinat* să o facă. El însuşi e prea îngust construit pentru o asemenea întreprindere largă şi atotcuprinzătoare. El este unul care reacţionează, dar nu un fondator, este fulgerarea prevestitoare de furtună, dar nu furtuna, este unul din fenomenele neliniştitoare care prezic apropierea unei revoluţii în gîndire, dar nu revoluţia. Geniul este un lucru mare : ca şi Petruşca lui Gogol, el poartă cu sine propriul său miros ; Comte nu miroase a genialitate. S-ar putea să greşesc, dar asta e părerea mea. (B-173)

Neplinătatea sau neajunsul unui mare gînditor iese la iveală nu la el, ci la urmaşi, pentru că aceştia se menţin într-o consecventă şi severă fidelitate faţă de sensul literal al cuvintelor, în timp ce natura genială, prin structura internă a sufletului ei, depăşeşte în toate direcţiile limitele formale, chiar dacă acestea au fost trasate de propria ei mînă ; această trecere dincolo de limitele unilateralităţii, şi chiar ale contemporaneităţii, constituie tocmai strălucitoarea măreţie a geniului. (H-8)

Poate oare să-ţi fie pe înţeles istoria omenirii, dacă nu ştii ce e omul, ce e omenirea ? Iată de ce filosofia este începutul şi izvorul oricărei cunoaşteri, iată de ce fără filosofie orice ştiinţă este lipsită de viaţă, de neînţeles, absurdă. Dar tu nu trebuie să începi direct cu filosofia : în vederea ei trebuie să te pregăteşti prin intermediul artei. (B-143)

B. *Istoria*

[...] istoria, filosofia şi arta trăiesc schimbîndu-se veşnic şi înnoindu-se ; unitatea lor se ascunde în multilateralitate şi varietate, necesitatea — în libertate, raţionalitatea — în întîmplător. Cel ce doreşte să surprindă cu ajutorul conştiinţei sale legile dezvoltării lor, trebuie ca el

însuşi, asemenea lor, să se dezvolte şi să ajungă la rezultatele adevărului nu prin desfătarea facilă a unei linişti apatice, ci prin durerile şi chinurile facerii : grăuntele de adevăr dintr-un suflet bogat e — ca şi fătul din pîntecele mamei — obiectul unei iubiri arzătoare şi al unor îngrijiri trudnice, un izvor de fericire şi de amărăciune. (B-53)

Istoria gîndirii este prelungirea istoriei naturii : nici omenirea, nici natura nu pot fi înţelese în afara dezvoltării istorice. [...] Istoria este epopeea ridicării de la o dramă plină de pasiuni la alta... (H-6)

În istorie trebuie să vedem dezvoltarea omenirii, năzuinţa ei către desăvîrşire. Această năzuinţă poate fi uneori deformată ; omenirea trece prin epoci grele de luptă şi maladii morale, dar ea merge neîncetat înainte, în ciuda greşelilor şi abaterilor din drum. (P-3)

Se poate să nu simţi o atracţie specială pentru studiul matematicii, al limbii latine sau eline, al chimiei ; poţi să nu cunoşti o mie de ştiinţe şi să fii totuşi un om instruit; dar numai unui om neevoluat intelectual poate să nu-i placă istoria. (C-40)

Actualmente, teoriile politice se creează sub influenţa evenimentelor curente, iar tratatele ştiinţifice slujesc drept ecouri ale luptei istorice, au drept scop frînarea sau accelerarea mersului evenimentelor. (C-41)

[...] caracterul original al secolului nostru s-a manifestat din primii săi ani. El a început prin dezvoltarea plenară a epocii napoleoniene ; pe el l-au întîmpinat odele lui Schiller şi Goethe, gîndirea viguroasă a lui Kant şi Fichte. Saturat de amintirea evenimentelor din ultimii zece ani, plin de presentimente şi de întrebări, el nu mai

putea glumi precum predecesorul său. În *Cîntec de leagăn,* Schiller îi reamintea destinul tragic :

Das Jahrhundert ist im Sturm geschinden
Und das neue öffnet sich mit Mord. *

Edificiile împietrite ale veacurilor se prăbușeau ; uitîndu-te la cîmpurile de luptă ale Jenei și Wagramului te cuprindea îndoiala cu privire la trăinicia trecutului și la realitatea și statornicia prezentului. [...] Oamenii de idei au asistat la această mare dramă, trecînd dintr-o eră în alta ; și nu zadarnic s-au despărțit ei grav, cu adîncă și solemnă înțelepciune : rodul acestei înțelepciuni a crescut pe copacul întregii gîndiri premergătoare. Primul nume care a răsunat în Europa, pronunțat alături de numele lui Napoleon, a fost cel al marelui gînditor. ** Într-o epocă de lupte spasmodice între principii, de vrajbă sîngeroasă și rupturi sălbatice, gînditorul inspirat a proclamat ca temei al filosofiei împăcarea antagonismelor ; el n-a respins cele ce se dușmăneau ; în lupta lor el a descoperit procesul vieții și al dezvoltării. El a văzut în luptă o identitate supremă, care anula lupta. Ideea aceasta care conținea în sine sensul profund al epocii noastre, abia ajunsă la conștiința poetului filosof și exprimată de el, a fost dezvoltată într-o formă elegantă, severă, științifică, de către dialecticianul speculativ. *** (H-2)

Filosofii Germaniei au prevăzut cumva că facerea, și nu știința este țelul omului. Aceasta a fost o genială inconsecvență prorocitoare, ce a năvălit cu forța în obiectivele și severele construcții logice. Însuși Hegel a făcut mai degrabă aluzie la ideea facerii decît să o dezvolte. Aceasta nu era treaba epocii lui, ci treaba epocii zămislite de el. (H-4)

Filosofia lui Hegel este algebra revoluției, ea eliberează într-un mod neobișnuit omul și nu lasă piatră pe piatră din universul creștin, din universul tradițional, care și-au trăit traiul. (H-28)

---

* „Secolul s-a sfîrșit în furtună, iar cel nou e inaugurat de omor". (Din poezia *Inceputul noului veac* — 1801) *(n.n.)*
** Goethe *(n.n.).*
*** Hegel *(n.n.).*

În anii patruzeci, în Germania mințile erau în cel mai înalt grad surescitate. Te puteai aștepta ca acest popor, așezat în fața cărții precum Faust, să vrea, în sfîrșit, să iasă și el în stradă, să privească lumea largă. Astăzi știm că toate acestea au fost false dureri ale facerii, că noul Faust ieșit din crama lui Auerbach s-a întors în al său *Studierzimmer.* Pe atunci însă părea să fie altfel, și așa li se părea în special germanilor, din care cauză orice manifestare a spiritului revoluționar își afla o recunoaștere înflăcărată. (H-29)

Unde sînt vremurile în care „Tînăra Germanie" în splendidele ei tării își elibera *teoretic* patria și, în sferele rațiunii pure și ale artei, termina odată pentru totdeauna cu lumea tradițiilor și prejudecăților ? [...]

Bacalaureații unei lumi sublimate ieșeau uneori în viață, începînd ca și Faust de la berărie și întotdeauna, ca și el, cu un anumit spirit negativist școlăresc care, ca și pe Faust, îi împiedica prin reflexivitatea sa să privească pur și simplu, să vadă. Din această cauză ei și reveneau imediat de la izvoarele vii la izvoarele istorice, unde se simțeau mai la ei acasă. Operațiunile lor nu numai că nu erau *fapte* — și acest lucru trebuie în mod special remarcat —, dar nu erau nici *știință,* ci, ca să spunem așa, în primul rînd savantlîc [...]. (H-31)

Consider ca o mare nenorocire situația poporului a cărui tînără generație nu are adolescență. [...]

În Franța a existat cîndva un strălucit tineret aristocratic, apoi unul revoluționar. Toți acești Saint-Just și Hoche, Marceau și Desmoulins, copii-eroi, crescuți de poezia sumbră a lui Jean-Jacques, au fost adevărați adolescenți. Revoluția a fost făcută de oameni tineri ; nici Danton, nici Robespierre, nici însuși Ludovic al XVI-lea nu au depășit vîrsta de treizeci și cinci de ani. Odată cu Napoleon, dintre adolescenți se recrutează ofițerii de ordonanță ; odată cu restaurația, cu „resurecția bătrîneții" — adolescența nu mai e deloc potrivită, totul devine matur, practic, adică mic-burghez.

Ultimii adolescenți ai Franței au fost saint-simoniștii și falanga. Cîteva excepții nu pot schimba caracterul plat, prozaic al tineretului francez. (H-25)

Trăsătura distinctivă a epocii noastre este *grübeln* *. Nu vrem să facem un pas fără să-l înțelegem, ne tot oprim fără încetare, ca Hamlet, și ne gîndim, ne tot gîndim... Nu mai avem cînd să acționăm ; retrăim neîncetat trecutul și prezentul, tot ceea ce s-a întîmplat cu noi și cu alții, căutăm justificări, explicații, încercăm să aflăm idei, adevărul. Tot ce ne înconjoară a fost supus privirii scrutătoare a criticii. Este boala perioadelor de trecere. [...] Deseori, asemenea lui Faust, sîntem gata să renunțăm la spiritul invocat chiar de noi, simțind că pieptul și mintea noastră nu sînt pe măsura lui. Din păcate însă, acest spirit a fost invocat nu din infern, nu din planete, ci din propriul piept al omului și nu are unde să dispară. În orice parte și-ar întoarce omul privirile de la acest spirit, primul lucru care-i va sări în ochi va fi el însuși cu întrebările lui. *Tu l'as voulu, Georges Dandin, tu l'as voulu !* ** (H-10)

Trăim la granița dintre două lumi ; de aici și deosebita povară, dificultate a vieții, pentru oamenii care gîndesc. Vechile convingeri, concepția despre lume din trecut sînt în întregime zdruncinate, chiar dacă încă dragi inimii. Convingerile noi, mari și promițătoare, n-au apucat să dea rod ; primele frunze, mugurii, prevestesc flori minunate, dar florile acestea încă nu există și inima tînjește după ele. O mulțime de oameni au rămas și fără convingerile trecute și fără cele prezente. Alții au amestecat în mod mecanic o parte din unele cu o parte din celelalte și s-au cufundat într-un crepuscul amărît. Oamenii exteriorizați se lasă, în acest caz, duși de agitația cotidiană ; oamenii contemplativi suferă ; ei caută cu orice preț o împăcare, întrucît omul nu poate trăi în dezbinare interioară, fără punctul de sprijin al unei existențe morale. (H-1)

---

* A-ți bate capul, a medita mult (și fără folos) *(n.n.)*.

** „Tu ai vrut-o, Georges Dandin, tu ai vrut-o" (Molière, *Georges Dandin*, actul I, scena 7) *(n.n.)*.

Totul se mărunțește și se ofilește pe un pămînt secătuit — nu mai sînt talente, nu mai e creație, nici forță a gîndirii —, nu mai există putere a voinței ; lumea aceasta și-a trăit veacul de slavă, vremurile lui Schiller și Goethe au trecut, ca și vremurile lui Rafael și Buonarotti, ca și vremurile lui Voltaire și Rousseau, ca și vremurile lui Mirabeau și Danton ; [...] toți trăiesc de azi pe mîine, modul de viață devine tot mai puțin și mai puțin frumos și delicat, toți se codesc, toți se tem, toți trăiesc ca tejghetarii, moravurile micii burghezii s-au generalizat, nimic nu se statornicește, totul e vremelnic, năimit, șubred. (H-19)

Ruptura resimțită de Byron, ca poet și geniu, acum patruzeci de ani, i-a lovit acum, după un șir de noi încercări, după trecerea murdară de la anul 1830 la anul 1848 și cea mîrșavă de la '48 pînă în zilele noastre, pe mulți. Și noi, ca și Byron, nu știm încotro s-o apucăm [...].

Prin ceva slujim și noi. Dacă pătrundem în viitor ca elemente ale sale, încă nu înseamnă că acest viitor ne va îndeplini idealurile. Roma n-a realizat nici republica lui Platon, nici, în genere, idealul grec. Evul mediu nu a însemnat o dezvoltare a Romei. Gîndirea occidentală contemporană va pătrunde în istorie, se va întruchipa în ea, își va identifica și locul ei, tot astfel precum trupul nostru va intra în compoziția ierbii, a berbecilor, a cotletelor, a oamenilor. Nu ne place acest soi de nemurire ? — ce să-i faci ?

M-am obișnuit cu aceste gînduri, ele nu mă mai înspăimîntă. [...] De aceea și prețuiesc acum în mod deosebit gîndirea curajoasă a lui Byron. El a văzut că *nu există ieșire*, și a spus lucrul acesta cu orgoliu. (H-29)

[...] problema *bourgeoisie*-ei mai e o problemă pe care nimeni n-a rezolvat-o definitiv, și nici n-o s-o rezolve ; o s-o rezolve istoria, acest judecător suprem al oamenilor. Știu că domnia capitaliștilor a făcut Franța contemporană de veșnică rușine [...]. La ea totul este meschin, neînsemnat, contradictoriu ; nu există sentimentul cinstei, mîndriei naționale. [...] Tot ceea ce emană scîntei de viață și de talent, totul aparține opoziției [...]. Multe prostii sînt cuprinse în anatemele ei la adresa *bourgeoisie*-ei, dar,

în schimb, numai în aceste anateme se manifestă și viața, și talentul. (B-180)

[...] Occidentul nu este un om în vîrstă care să spună : „cariera mea s-a încheiat și s-a încheiat nesatisfăcător : vai mie ! viața mea s-a desfășurat pe un drum greșit și să încep o viață nouă nu mai sînt în putere... vai, vai !" Nu, Occidentul este un adolescent și încă unul foarte tînăr și proaspăt care spune (prin gura „ideilor sale înaintate") : „cîte ceva (și încă destul de mult) știu eu, dar mai am încă foarte multe de învățat, încă ard de dorința unei științe mai mari și învăț cu destul succes. Nu sînt cu desăvîrșire lipsit de experiență, mai am încă de dobîndit experiență în foarte mare măsură. Cariera mea de-abia începe și eu abia încep să ghicesc ce este viața și cum se va orîndui viața mea. Mai am mult de trudit pentru a dobîndi o experiență sigură și îndestulată, dar sînt pregătit să muncesc, forțe am destule și, vă rog, nu vă îngrijorați pentru viitorul meu : am încă de pe acum unele semne sigure ale faptului că viitorul meu se va orîndui încetul cu încetul destul de bine". Iată ce spune Occidentul prin gura „ideilor sale înaintate". Luați un savant francez, german, englez, indiferent care, numai să fie om deștept și de acțiune — fiecare dintre ei vă va spune același lucru.

De unde a apărut atunci la noi, și chiar la o parte a publicului occidental, ideea sau, mai degrabă, nu ideea ci fraza melodramatică despre faptul că Occidentul este un moșneag decrepit, care a luat deja de la viață tot ceea ce se putea lua, pe care viața l-a strivit ș.a.m.d. ? (C-10)

Publicul european s-a obișnuit cu o viață intelectuală activă. El este pregătit pentru orice idee nouă, este gata din primul moment s-o ia în considerare și s-o aprecieze. La noi — am fi vrut să spunem : la noi lucrurile se petrec la fel, dar faptele ne vorbesc despre cu totul altceva. La noi, chiar și ideile vechi, dacă au în ele ceva cît de cît viabil, trezesc nedumerire, de parcă ar fi vorba de o nemaiauzită noutate ; dovada măsurii succesului ideilor vechi reiese din felul în care au fost ele remarcate și apreciate pe vremea cînd în literatura noastră erau noi. Noi trebuie să repetăm și să tot repetăm pentru ca, în vre-

mea noastră, să ni se întipărească în sfîrșit în memorie lucrurile despre care citim. (C-15)

În domeniul ideilor, ca și în viață, noul se răspîndește destul de lent ; în schimb nu încape nici o îndoială că el se răspîndește pătrunzînd treptat tot mai adînc și mai adînc în diferitele pături ale populației, începînd, desigur, cu cele mai dezvoltate. (C-41)

Părerea că noi ar trebui, chipurile, să devenim, în condițiile dezvoltării fazelor superioare ale civilizației, conducătorii omenirii se întemeiază pe două supoziții, propovăduite [...] nu numai la noi, dar și în Occident, cu nimic mai puțin greșite însă din această cauză. În primul rînd, se presupune că popoarele de origine latină și germanică și-au angajat în procesul istoriei toate forțele de care dispun, astfel încît ele nu mai au forțe noi pentru a făuri o viață nouă, cu totul neasemănătoare celei trecute. În al doilea rînd, se presupune că noi sîntem un popor cu desăvîrșire proaspăt, al cărui caracter, încă neconfigurat, este abia acum în curs de constituire și ale cărui forțe nu s-au consumat încă.

Am mai spus că acest lucru este neadevărat. Și noi am avut istoria noastră, îndelungată, în cadrul căreia ni s-a configurat caracterul și care ne-a saturat cu datini, la care ne este la fel de greu să renunțăm, pe cît le este de greu europenilor occidentali să renunțe la concepțiile lor ; noi trebuie, în aceeași măsură, nu să ne educăm, ci să ne reeducăm. Principalul nostru mod de a înțelege lucrurile, datina noastră cea mai rezistentă, este de a introduce pretutindeni ideea de samavolnicie. [...] De această singură deprindere, creată de-a lungul veacurilor, ne e mai greu să ne dezicem decît le e popoarelor occidentale să se dezică de toate obiceiurile și concepțiile lor la un loc. Iar noi nu avem doar o singură asemenea deprindere drăgălașă, mai avem încă multe altele ce se află în înduioșătoare legături de rudenie cu ea. Toată această droaie de idei și fapte asiatice formează o armură de zale deasă, ale cărei ochiuri sînt atît de tari și strîns legate între ele, încît Dumnezeu știe cîte generații se vor mai perinda pe pămîntul nostru înainte ca ea să ruginească și prin rup-

turile ei să pătrundă în pieptul nostru sentimente potrivite unor oameni civilizaţi.

Se spune : este uşor să ne folosim de învăţămintele istoriei occidentale. Dar să folosească învăţămintele poate numai cel care le înţelege, care este suficient de pregătit şi destul de instruit. Numai atunci cînd vom fi la fel de instruiţi ca popoarele occidentale, vom fi în stare să le folosim istoria, măcar în aceeaşi măsură mică în care se folosesc de ea ele însele. Instruirea poporului este un lucru îndelungat şi dificil. Să admitem că a te folosi de ceva de-a gata este mai uşor decît să-l pregăteşti tu însuţi, şi totuşi din cărţi de-a gata nu vei înţelege şi afla totul atît de repede şi de bine, pe cît o vor face oamenii care au trudit la alcătuirea respectivelor cărţi. Cînd şi la noi proporţia între oamenii instruiţi şi cei neinstruiţi va fi aceeaşi ca în Germania, Anglia, Franţa, cînd şi la noi vor apărea proporţional cu numărul populaţiei tot atîtea cărţi, reviste şi ziare care să fie la fel de mult citite, numai atunci vom avea dreptul să spunem despre naţiunea noastră că a ajuns la acelaşi grad de instruire pe care l-au atins actualmente respectivele ţări. Va veni şi timpul acesta, dar nu de azi pe mîine. Atunci, ei bine, atunci va fi altceva : experienţa şi civilizaţia Occidentului vor putea fi efectiv moştenite de noi şi atunci vom fi în stare şi de a duce înainte progresul istoric ; dar acest lucru ţine încă de viitorul îndepărtat, iar pînă atunci toată grija noastră trebuie să constea în a-i ajunge pe ceilalţi din urmă. [...]

Dar, ni se spune, avangarda şi-a consumat sau şi-a angajat în acţiune toate forţele ; în Occident n-au mai rămas elemente care să nu fi participat la istorie, elemente care să poată conferi istoriei o nouă înfăţişare. Acest lucru este şi el o eroare desăvîrşită. În Occident a fost o istorie a păturii aristocratice ; nu demult a început să conducă istoria pătura mijlocie, dar care n-a ajuns încă nici pe departe să intre cu totul în stăpînirea ei şi să-şi demonstreze toată forţa, să transmită tot ceea ce doreşte şi trebuie să transmită. Da, în Occident există într-adevăr un lucru care trage să moară ; acest lucru sînt feudalismul şi domnia oligarhică. Forţele păturii mijlocii continuă însă pe mai departe să se dezvolte, şi numai acest element, care a determinat pînă acum multe schimbări, va mai produce încă multe îmbunătăţiri vieţii occidentale. Pătura superioară şi cea mijlocie constituie însă numai o mică parte a fiecărei naţiuni, iar masa naţiunii n-a luat încă, în nici o ţară, în mod autonom parte activă la istorie. Acest element nou este total deosebit de cele anterioare, el de-abia se pregăteşte să intre în istorie. (C-42)

Ştiinţa, statul, arta, industria avansează dezvoltîndu-se larg, armonios în întreaga Europă ; în frunte se află marii gînditori, marii oameni de stat, marii artişti, talentele întreprinzătoare. Viaţa noastră casnică se rînduieşte însă cu chiu şi vai, bazată pe amintiri, obiceiuri şi necesităţi exterioare ; de fapt, la ea nimeni nu se gîndeşte, pentru ea nu există nici gînditori, nici talente, nici poeţi, nu degeaba este ea denumită *proză*, în opoziţie cu viaţa plîngătoare a baladelor şi viaţa prostească din idile. Numai anii tinereţii sînt mai artistic aranjaţi ; după aceea însă, după ultima izbucnire lirică a dragostei — obositorul *semper idem* al vieţii de culise, al agilităţii cotidiene, al grijilor mărunte, al înţepăturilor de ac şi aşa mai departe. Sferele sociale seamănă cu saloanele şi sălile de primire aurite, pentru aranjarea cărora se folosesc averi, iar viaţa particulară este dormitorul înghesuit, zăpuşitoarea cameră a copiilor, bucătăria îmbîcsită, unde musafirii nu ajung niciodată. (H-11)

Socialul, socialul sau moartea ! Iată deviza mea. Ce mai am eu din faptul că există generalul, dacă suferă individul ? Ce am din faptul că geniul de pe pămînt trăieşte în ceruri, dacă gloata se tăvăleşte în noroi ? Şi ce dacă *eu* înţeleg ideea, dacă mie îmi este deschisă lumea ideii în artă, în religie, în istorie, cînd nu pot împărtăşi acest lucru cu toţi cei care ar trebui să fie fraţii mei întru umanitate, aproapele meu întru Hristos, dar care, prin ignoranţa lor, îmi sînt străini şi duşmani ? Ce-mi pasă că pentru cei aleşi există fericire, dacă cea mai mare parte nici nu bănuieşte posibilitatea ei ! Afară, deci, cu fericirea mea, dacă ea constituie, printre miile de oameni, doar apanajul meu. N-am nevoie de ea, dacă n-o am în comun cu fraţii mei mai mici ! Inima îmi sîngerează şi mi se cutremură cînd privesc gloata şi pe reprezentanţii ei. Amărăciune, amărăciune apăsătoare pune stăpînire pe mine la priveliştea băieţandrilor desculţi care joacă arşice pe

străzi, și a cerșetorilor în zdrențe, și a birjarului beat, și a soldatului care vine din gardă, și a funcționarului care aleargă cu servieta sub braț, și a ofițerului mulțumit de sine, și a seniorului orgolios. (B-163)

[...] este limpede acum, că procesul intern al dezvoltării cetățenești a Rusiei nu va începe mai curînd de momentul în care nobilimea rusă se va transforma în burghezie. (B-182)

E adevărat, interesul, calculul și negoțul au pătruns astăzi în toate straturile ; dar sînteți miopi dacă, dincolo de ele, nu zăriți acele fenomene nobile și minunate care, deși în minoritate, sînt și vor fi pretutindeni, întru cinstirea naturii umane. (B-136)

[...] ideea *socialismului,* [...] a devenit pentru mine ideea ideilor, existența existenței, problema problemelor, alfa și omega credinței și cunoașterii. Totul decurge din ea, există pentru ea și năzuiește către ea. Ea este întrebarea și răspunsul la întrebare. Ea a înghițit (pentru mine) și istoria, și religia, și filosofia. (B-163)

Despotism sau socialism — altă alegere nu există. [...] Un lucru a fost aflat de noi — și nu se va smulge din conștiința generațiilor ce vor veni — anume că *dezvoltarea rațională și liberă a existenței poporului rus coincide cu aspirațiile socialismului.* (H-30)

C. *Literatura*

[...] dintre toate mijloacele de răspîndire a culturii, cel mai eficace este literatura. Poporul care n-are literatură este grosolan și neinstruit ; cu cît se întărește și se desăvîrșește, sau, cum se spune, se dezvoltă literatura, cu atît devine poporul mai instruit și mai bun. (C-36)

La noi viața socială se exprimă cu precădere prin literatură. (B-47)

Pentru noi, rușii, literatura și poezia au o însemnătate atît de mare, cum n-au avut, putem spune cu certitudine, încă nicăieri. (C-2)

Oricum ar fi literatura noastră, ea are, în orice caz, pentru noi o însemnătate mult mai mare decît ar putea să pară : în ea, în ea singură e toată viața noastră intelectuală și întreaga poezie a vieții noastre. (B-113)

În țările în care viața intelectuală și socială a atins un înalt grad de dezvoltare socială există, dacă putem spune așa, o diviziune a muncii între diversele domenii ale activității intelectuale, dintre care la noi este cunoscut unul singur : literatura. De aceea, independent de felul în care am judeca literatura noastră prin compararea ei cu literaturile străine, ea joacă în viața noastră spirituală un rol incontestabil mai însemnat decît literaturile franceză, germană, engleză în mișcarea intelectuală a popoarelor lor, iar pe umerii ei apasă mai multe îndatoriri decît pe umerii oricărei alte literaturi. Deocamdată, literatura concentrează la noi aproape întreaga viață intelectuală a poporului, și de aceea ei îi revine direct îndatorirea de a se preocupa și de anumite interese care, în alte țări, au trecut, ca să spunem așa, în competența specială a altor direcții din activitatea intelectuală. (C-16)

[...] oricît de mult am prețui însemnătatea literaturii, tot n-am prețui-o îndeajuns : ea este incomparabil mai importantă decît aproape tot ceea ce este considerat mai presus de ea. În istoria omenirii, Byron este poate o personalitate tot atît de — dacă nu mai — importantă decît Napoleon, și influența lui asupra dezvoltării omenirii nu e încă nici pe departe atît de însemnată precum este influența multor altor scriitori, iar în lume n-a mai fost de mult un scriitor care să fie atît de important pentru poporul său precum este Gogol pentru Rusia. (C-8)

Poate că Angliei i-ar veni ușor să se dispenseze de un Dickens sau Thackeray, nu știm însă cum s-ar putea dispensa Rusia de Gogol. La noi, nimeni nu are cum înlocui pe poet și scriitor. Cine altul, dacă nu poetul i-a vorbit Rusiei despre cele pe care le-a auzit ea de la Pușkin? Cine altul, dacă nu romancierul i-a spus Rusiei lucrurile pe care le-a auzit ea de la Gogol? Aceasta este [...] semnificația enciclopedică a literaturii ruse. (C-16)

Romanele lui Pisemski, Goncearov și Turgheniev nu prezintă pentru noi doar un interes estetic, ci și unul social; englezii îl au, alături de Dickens, Thackeray și Eliot, pe John Stuart Mill; francezii, alături de romancieri, îi au pe publiciști și socialiști; în schimb la noi, în domeniul beletristicii și în cel al criticii lucrărilor artistice s-a concentrat întreaga sumă a ideilor noastre despre societate, despre personalitatea umană, despre relațiile general-umane, familiale și sociale; noi nu avem o filosofie morală, o știință socială care să existe separat; prin urmare, toate acestea urmează să le căutăm în operele artistice. (P-12)

Numai în literatură mai există încă viață și mișcare înainte, în ciuda cenzurii tătărești. Iată de ce este atît de cinstit la noi titlul de scriitor, de ce e atît de ușor la noi succesul literar, chiar și în condițiile unui talent nu prea mare. La noi, titlul de poet, de literat a înlocuit de mult fireturile epoleților și mundirele pestrițe. (B-134)

Sîntem convinși că literatura noastră face chiar mai mult decît i se poate pretinde. Drumul ei actual nu este strălucit, dar e trainic și folositor. Făcînd societatea să se cunoască pe sine, adică dezvoltîndu-i conștiința de sine, ea satisface în momentul actual cerința principală și cea mai importantă a acesteia. (B-127)

Literatura își continuă cu conștiinciozitate misiunea; slujirea cauzei desăvîrșirii sociale este considerată de ea menirea cea mai sfîntă. (D-11)

[...] în societate s-a produs o mișcare de idei, iar literatura s-a urnit și ea, punîndu-și toate mijloacele în slujba intereselor sociale. Societatea le-a folosit cu recunoștință, a acordat literaturii mai multă atenție, s-a apropiat în mai mare măsură de ea, văzînd că aceasta îi explică foarte multe și conferă propriilor sale năzuințe un spor de raționalitate și conștiință. (D-13)

Pentru ca o anumită idee să fie în cele din urmă exprimată literar, ea trebuie să se maturizeze în mințile oamenilor multă vreme, pe nesimțite și treptat, într-o legătură directă, nemijlocită cu viața practică. Literatura răspunde întrebărilor puse de viață tot prin ceea ce ea descoperă în viață. Tocmai de aceea orientarea și conținutul literaturii pot fi un indicator destul de fidel al năzuințelor societății, al problemelor care o neliniștesc, pentru care manifestă cea mai mare înțelegere. (D-14)

Dacă am considera că literatura nu poate, în general, însemna ceva pentru viața poporului, atunci am considera inutil orice scris și, evident, nu ne-am mai apuca noi înșine să scriem ceea ce scriem. Sîntem însă convinși că, în condițiile unui anumit grad de dezvoltare a poporului, literatura va deveni una din forțele motrice ale societății; și nu renunțăm la speranța că și la noi, în Rusia, literatura va dobîndi cîndva o asemenea însemnătate. (D-26)

Domnia publicului în problemele literaturii este atotputernică. Literatura este ceea ce dorește publicul să fie. Dorința trebuie însă exprimată, cum altfel ar putea fi cunoscută? Despre cel care tace, se presupune că n-ar dori nimic. [...]

Publicul trebuie să devină conștient de drepturile sale asupra literaturii, și atunci literatura va merge neabătut înainte. Fără acest lucru, succesele literaturii sînt șubrede și întîmplătoare. [...]

Nu vă grăbiți, așadar, să-l condamnați pe scriitorul rus; o, dacă ați ști cît sînt de nefavorabile talentului său împrejurările și relațiile în care lucrează, nu v-ar uimi neputința ci forța lui; nu v-ați mira de faptul că înain-

tează cu pași înceți și nesiguri, ci de faptul că încă mai înaintează. [...] Cititorilor, de voi depinde dezvoltarea literaturii ruse : exprimați-vă voința neabătută ca ea să se dezvolte, doar atunci va avea ea posibilitatea de a se dezvolta. (C-16)

[...] dacă publicul este numeros și pătruns de năzuințe vii, atunci nu există pe lume forțe care să poată opri dezvoltarea literaturii, nu există dificultăți pe care revendicările societății să nu le poată birui. (C- 39)

În general, literatura este dintotdeauna însoțitorul culturalizării ; dezvoltarea ei se desfășoară paralel cu dezvoltarea nevoilor claselor culte. Atîta timp cît oamenii instruiți sînt puțini, literatura servește, obligatoriu, ca expresie a intereselor celor puțini ; cînd toți vor fi instruiți, literatura va răspunde, fără îndoială, nevoilor tuturor, extinzîndu-și aria de influență și eliberîndu-se de spiritul de grup. [...] Tocmai această lărgire a ariei de acțiune a literaturii corespunde unei alte împrejurări, nu mai puțin importante : apropierii ei de viața adevărată, reală, odată cu izbăvirea ei de tot ceea ce este fantomatic și cu recunoașterea unor interese cu adevărat importante, esențiale. (D-14)

Literatura devine un element al dezvoltării sociale ; ei i se cere să fie nu numai limba, dar și ochii și urechile organismului social. În ea trebuie să se reflecte, să se grupeze și să se prezinte într-o totalitate armonioasă toate fenomenele vieții. Și tocmai cu viața, cu fapta, cu evenimentul trebuie să aibă direct de-a face oricine dorește să se manifeste public ca literat... (D-37)

De obicei, literatura a fost prima care a exprimat năzuințele sociale, aducîndu-le la lumină și măsurîndu-le forța prin judecarea severă și bine gîndită a tuturor laturilor chestiunilor atinse. (D-11)

Literatura [...] a apărut la noi ca purtător de cuvînt al unei mișcări sociale și personalitățile ei au fost însuflețite de conștiința importanței propriei lor datorii, de dragostea pentru cauză, de dorința fierbinte a binelui și adevărului. (D-12)

[...] la noi literatura servește drept punct de unire a unor oameni lăuntric despărțiți din toate celelalte puncte de vedere. [...] Lăuntric oamenii sînt legați între ei prin interese morale comune, prin asemănarea reprezentărilor, egalitatea în nivelul educației și, în aceste împrejurări, prin stima reciprocă față de propria lor demnitate umană. Dar toate interesele noastre morale, întreaga noastră viață spirituală s-au concentrat pînă acum, și se vor mai concentra încă multă vreme, exclusiv în literatură : ea este izvorul viu din care se hrănesc, în societate, toate sentimentele și concepțiile omenești... (B-113)

Literatura poate oricînd să se justifice în fața reproșului de a se pierde în mărunțișuri spunînd că face și ea ce poate și că nu de ea, ci de societate depinde ca ea să facă mai puțin sau mai mult. Ea nu are însă nici o justificare dacă va ajunge să se complacă în această situație, dacă se va împăca cu propria sa neînsemnătate, discutînd despre serioasa ei semnificație, despre măreția influenței sale, despre progresul social căruia ea îi servește. O astfel de mulțumită uitare de sine ne va dovedi că într-adevăr literatura nu are năzuințe înalte, că ea se mulțumește smerit cu tot ceea ce face societatea cu ea, în numele unei necesități vremelnice sau chiar pur și simplu de dragul amuzamentului. (D-26)

Literatura, în toate ipostazele ei, trebuie să țintească într-un singur punct ; ea trebuie, cu toate forțele, să emancipeze persoana umană de stînjenelile care imprimă timiditate gîndirii ei, de prejudecățile de castă, de autoritatea tradițiilor [...] și de tot acel balast care și-a trăit traiul și care îl împiedică pe omul viu să respire liber și să se dezvolte în toate direcțiile. (P-11)

[...] cultura noastră este consecința influenței nemijlocite pe care literatura o exercită asupra concepțiilor și moravurilor din societate. Literatura noastră a creat moravurile societății noastre, a educat cîteva generații ce se deosebesc pregnant una de cealaltă, a pus bazele unei apropieri interioare între categoriile sociale, a generat o anumită opinie publică și a produs în societate ceva de genul unei clase distincte, care se deosebește de obișnuita *clasă de mijloc* prin faptul că nu e alcătuită numai din negustorime și mică burghezie, ci din oameni de toate categoriile, care s-au apropiat unii de alții prin cultură, care, la noi, se concentrează exclusiv în dragostea față de literatură. (B-113)

[...] literatura nu se constituie într-o forță constrîngătoare prin însăși esența ei. [...] Ei nu-i place violența, ci raționamentul lipsit de patimă și de obstacole. Ea pune întrebări, le analizează din toate punctele de vedere, comunică fapte, stimulează în om gîndirea și sentimentul, și nu-și arogă vreo putere executivă. (D-11)

În orice caz, literatura domolește pornirile prea impulsive printr-o înfățișare multilaterală a problemelor și printr-o apreciere calmă, rațională a lor ; tocmai în aceasta constă, în general, meritul ei față de societate. (D-13)

Dacă e să pretinzi literaturii ceva, este ca operele ei să te îndemne la meditație. (D-4)

Izvorul din care pornește o literatură bogată îl constituie bogăția și forța vieții intelectuale a societății. (C-15)

Dacă am fi întrebați în ce constă trăsătura distinctivă a literaturii ruse contemporane, am răspunde : într-o apropiere din ce în ce mai strînsă de viață, de realitate, într-o apropiere tot mai accentuată de maturitate. (B-122)

2

CATEGORII ESTETICE

A. *Estetica*

Aristotel a fost primul care a expus conceptele esteticii într-un sistem de-sine-stătător, și aceste concepte au dominat mai bine de 2000 de ani ; la Platon descoperim idei despre artă cu adevărat mari, mai mult, s-ar putea chiar ca teoria lui să fie nu doar mai profundă, ci și mai completă decît cea aristotelică, dar ea nu se prezintă sub forma unui sistem și pînă în timpurile cele mai noi n-a atras aproape deloc atenția. (C-6)

Concepția despre artă acceptată de noi decurge din vederile esteticienilor moderni germani și izvorăște din ele prin intermediul unui proces dialectic, a cărui orientare este determinată de ideile generale ale științei contemporane. Așadar, ea se leagă în mod nemijlocit de două sisteme de idei — pe de o parte de cel de la începutul veacului actual, pe de altă parte de cel al ultimelor decenii.

Orice altă corelare este doar o simplă asemănare fără vreo influenţă genetică. (C-1)

[...] eliberate de scolastică şi privite separat de principiile şi ipotezele acelei filozofii care, în Germania, îşi mai păstrează pînă azi dominaţia asupra esteticii (filozofia hegeliană), conceptele esteticii vor avea mult de cîştigat. (C-4)

La noi, estetica a recunoscut totdeauna că trebuie să se întemeieze pe studiul riguros al faptelor, potrivindu-i-se la fel de puţin reproşurile la adresa caracterului abstract, nefondat, al conţinutului ei, ca şi gramaticii ruseşti, de exemplu. (C-6)

Sistemele de noţiuni din care pînă nu demult s-au dezvoltat ideile estetice predominante au cedat în momentul de faţă locul altor concepţii despre lume şi despre viaţa omului, poate mai puţin îmbietoare pentru fantezie, dar corespunzătoare concluziilor deduse din cercetarea riguroasă, lipsită de prejudecăţi, a faptelor, în condiţiile dezvoltării actuale a ştiinţelor naturii, istorice şi morale. (C-2)

Stima pentru viaţa reală, neîncrederea faţă de ipotezele apriorice, chiar dacă plăcute pentru fantezie — iată caracterul orientării actualmente dominante în ştiinţă. Autorul consideră că e necesar ca şi convingerile noastre estetice — dacă mai merită încă să vorbim de estetică — să fie aduse la acelaşi numitor. (C-1)

[...] uneori se manifestă cazuri îmbucurătoare, cînd întemeietorii unui sistem nou înţeleg limpede legătura dintre punctele lor de vedere şi părerile predecesorilor lor, intitulîndu-se cu modestie discipolii acestora din urmă ; cînd, dezvăluind neajunsurile noţiunilor premergătorilor, ei arată în acelaşi timp cu claritate cît de mult i-au ajutat respectivele noţiuni în dezvoltarea propriei lor gîndiri. O asemenea relaţie a fost, de pildă, cea a lui Spinoza

faţă de Descartes. Trebuie să spunem, întru cinstea întemeietorilor ştiinţei contemporane, că ei îşi privesc cu stimă şi cu o dragoste aproape filială predecesorii, că le recunosc întru totul măreţia geniului şi caracterul generos al învăţăturii în care descoperă germenii propriilor lor concepţii.

Domnul Cernîşevski * înţelege acest lucru şi urmează exemplul acelor oameni, ale căror idei le aplică în problemele de estetică. Poziţia sa faţă de sistemul esteticii, ale cărui neajunsuri se străduieşte să le demonstreze, nu este cîtuşi de puţin o poziţie ostilă ; el recunoaşte că aceasta cuprinde şi germenii teoriei pe care el însuşi se străduieşte s-o construiască, dezvoltînd doar momentele esenţialmente importante din teoria premergătoare, în opoziţie cu alte puncte de vedere, cărora respectiva teorie le atribuie o mai mare însemnătate şi care lui i se par a nu rezista unei critici. El se străduieşte permanent să demonstreze strînsa legătură dintre sistemul său şi sistemul premergător, deşi nu ascunde faptul că între ele există şi deosebiri esenţiale. (C-2)

[...] broşura a cărei prefaţă o scriu ** este o încercare de a aplica ideile lui Feuerbach la soluţionarea principalelor chestiuni de estetică.

Autorul nu a avut cîtuşi de puţin pretenţia de a spune ceva nou, care să-i aparţină personal. El a dorit doar să se facă interpretul ideilor lui Feuerbach, în ceea ce priveşte aplicarea lor în estetică.

O ciudată neconcordanţă în acest lucru o reprezintă împrejurarea că, în întregul tratat, numele lui Feuerbach nu se pomeneşte nici o singură dată. Explicaţia este că, pe vremea aceea, numele lui nu putea să apară în nici o carte rusească. Autorul nu pomeneşte nici numele lui Hegel, deşi polemizează permanent cu teoria estetică a acestuia, teorie ce continua să domine, pe atunci, în literatura rusă ; ea este expusă fără a-l pomeni pe Hegel. Pe atunci şi acest nume era incomod să fie folosit în limba rusă. [...]

---

* În autoreferatul disertaţiei sale, conform uzanţei, Cernîşevski vorbeşte despre sine la persoana a treia *(n.n.)*.

** Este vorba de disertaţia lui Cernîşevski *Relaţiile estetice ale artei cu realitatea*, pe care autorul o prefaţa în vederea celei de a treia ediţii *(n.n.)*.

Aplicînd ideile fundamentale ale lui Feuerbach la soluționarea problemelor de estetică, autorul ajunge la un sistem de idei aflate într-o totală discordanță cu teoria estetică profesată de Vischer, acest hegelian de stînga, ceea ce corespunde poziției filosofiei lui Feuerbach față de filosofia lui Hegel, chiar și în înfățișarea pe care ea a dobîndit-o la gînditorii aripii stîngi a școlii hegeliene. El este ceva cu totul deosebit de sistemele metafizice, dintre care cel mai bun sub raport științific era cel hegelian. (C-3)

Autorul broșurii ce apare acum într-o nouă ediție * a afirmat acolo, pe cît i-a fost cu putință, că acordă importanță numai acelor idei pe care le-a luat din tratatele învățătorului său, că anume acele pagini din broșura sa constituie întreaga valoare pe care aceasta o poate avea ; concluziile pe care el le-a tras din ideile lui Feuerbach în vederea soluționării problemelor speciale, de estetică, i s-au părut pe vremea aceea corecte, dar nici pe atunci nu le considera a fi deosebit de importante. El era mulțumit de munca sa modestă numai în măsura în care reușise să transpună în limba rusă cîteva din ideile lui Feuerbach, în acea formă care o impunea nevoia de a te pune în acord, în vederea elaborării unor astfel de lucrări, cu condițiile literaturii ruse [...] În genere, autorului îi aparțin doar acele idei particulare care se referă la problemele speciale de estetică. Toate ideile mai ample din broșura sa îi aparțin lui Feuerbach. (C-3)

[...] disertația lui Cernîșevski îmi place nespus și mi se pare un lucru cît se poate de remarcabil. (D-49)

Doctrina *Relațiilor estetice* este remarcabilă pentru faptul că, sfărîmînd cătușele vechilor teorii estetice, nu înlocuiește nicidecum aceste cătușe cu altele noi. (P-28)

Rolul criticului pătruns de ideile *Relațiilor estetice* nu constă nicidecum în a aplica operelor de artă diferitele articole ale unui cod estetic, gata pregătit. În loc să îndeplinească funcția păstrătorului impersonal și neutru al unei legi imuabile, criticul se transformă într-un om viu, care integrează și este obligat să *integreze* în activitatea lui întreaga sa concepție despre lume, întregul său caracter individual, întregul său mod de a gîndi, totalitatea convingerilor, speranțelor și dorințelor sale omenești și cetățenești. (P-28)

* Ediția a treia a disertației lui Cernîșevski. *(n.n.)*.

[...] platitudinea oricăror sentințe estetice constă tocmai în faptul că ele *nu* se pronunță ca urmare a unei meditații, ci din inspirație, prin persuasiunea a ceea ce se numește glasul instinctului sau al sentimentului. Am privit, mi-a plăcut — înseamnă că e frumos, minunat, elegant. Am privit, nu mi-a plăcut — chestiunea e închisă : e urît, respingător, diform. Dar de ce mi-a plăcut sau nu mi-a plăcut — acest lucru nu-l va explica nici un estetician. Orice explicație se va reduce doar la referirea la glasul interior al sentimentului nemijlocit. Esteticianul vă va etala, evident, un întreg sistem de reguli secundare, dar pentru a pune pe temelii acest întreg eșafodaj ingenios, el se va referi în cele din urmă tot la sentimentul nemijlocit. [...]

Estetica, lipsa de răspundere, rutina, obișnuința sînt toate noțiuni cu desăvîrșire identice. Realismul, conștiinciozitatea, analiza, critica și progresul intelectual sînt de asemenea noțiuni identice, diametral opuse celor dintîi. [...] Poți fi estetician fără să depășești sfera intereselor pur practice, și poți fi realist studiindu-i cu dragoste pe Shakespeare și pe Heine, ca pe niște oameni mari și geniali. Deosebirea esențială se află mult mai adînc ; esteticienii se opresc totdeauna la argumentul : *pentru că îmi place mie,* dar, de cele mai multe ori, nu ajung nici măcar pînă la acest ultim argument. Realiștii, dimpotrivă, analizează chiar și acest ultim argument. (P-23)

În genere, esteticienii se entuziasmează, se înduioșează, fac caz de omenie mult mai des și mai gălăgios decît realiștii, care de obicei manifestă o antipatie tenace față de orice entuziasm debordant. Esteticienii însă consideră

cu desăvîrșire imposibil să promoveze ideea unei dragoste active în toate acțiunile mărunte ale propriei lor vieți. (P-23)

Estetica se transformă într-o parte a fiziologiei și igienei, exact așa cum s-au transformat alchimia în chimie și astrologia în astronomie. În condițiile acestei transformări, se înțelege, multe părți ale esteticii sînt înlăturate exact așa cum au fost înlăturate fără urmă năzuințele fanteziste și formulele magice ale alchimiștilor și astrologilor. (P-30)

Unul dintre argumentele mele împotriva esteticii, însușit de la Cernîșevski, constă în faptul că gusturile personale în ceea ce privește frumosul sînt infinit de variate, că ele sînt toate în aceeași măsură legitime, și că nu se poate și nu trebuie ca ele să fie reduse la o unitate obligatorie. (P-30)

Gustul este produsul complex al temperamentului, educației, situației sociale, modului de viață, al condițiilor generale istorice și climatice, și al multor altor elemente, al căror grad de participare la rezultatul final este în genere nu numai greu, dar chiar imposibil de indicat și definit. În temeiul acestor considerații, cred că estetica generală nu poate nicicum fi pusă pe același plan cu fiziologia generală, cu logica generală și cu adevărul general obligatoriu, și că posibilitatea acestora din urmă nu demonstrează nimic în favoarea posibilității celei dintîi. Estetica generală nu numai că nu va putea exista în viitor, dar ea n-a existat nici măcar în trecut vreodată. Tot ceea ce se dă sau s-a dat drept estetică se referă la gustul general, cu alte cuvinte, la nesfîrșita diversitate a gusturilor individuale, întocmai cum se referă la aceeași diversitate și moda dominantă. (P-30)

Estetica sau știința despre frumos are dreptul rațional la existență numai în cazul în care *frumosul* are o însemnătate cît de cît autonomă, independentă de varietatea infinită a gusturilor personale. Dacă însă frumosul este numai ceea ce ne place nouă, și dacă, în consecință,

toate noțiunile, dintre cele mai diverse, despre frumos se dovedesc în aceeași măsură legitime, se alege praful de estetică. Fiecare om luat în parte, își elaborează propria sa estetică, prin urmare, estetica generală care aduce gusturile individuale într-o unitate obligatorie devine imposibilă. (P-28)

„Fiecare cu mintea lui — ce ne pasă cum gîndesc alții !" [...] Aserțiunile de acest fel sînt recunoscute numai cînd este vorba de filozofie și estetică. Semnificația obiectivă a altor științe, pînă chiar și a meșteșugului cizmarului este de mult recunoscută. Fiecare are filosofia lui, gustul lui. Oamenilor de treabă nici prin gînd nu le trece că acest lucru înseamnă să negi, în cea mai categorică manieră, filosofia și estetica. Căci, ce existență ar mai avea ele, dacă ar depinde și s-ar schimba din cauza primului ieșit în cale sau care s-a pus de-a curmezișul lor ? (H-1)

Ce se poate înțelege prin estetică, dacă nu sistemul principiilor generale ale artei în general și ale poeziei în special ? (C-6)

Sarcina unei estetici adevărate constă în a hotărî nu *ce trebuie să fie arta,* ci *ce este arta.* Cu alte cuvinte : estetica nu trebuie să se gîndească la artă ca la ceva presupus, ca la un oarecare ideal ce se poate realiza numai în conformitate cu teoriile ei, nu, ea trebuie să analizeze arta ca pe un obiect ce a existat cu mult timp înaintea propriei sale existențe, căruia îi este datoare propria sa existență. (B-48)

Cînd e vorba de artă și în special de înțelegerea ei nemijlocită sau despre ceea ce se cheamă simț estetic sau receptare a frumosului, sînt curajos și îndrăzneț, iar curajul și îndrăzneala mea în acest sens merg atît de departe, încît nici chiar autoritatea lui Hegel nu le poate pune stavilă. [...] Am un respect profund pentru Hegel și filosofia lui, dar acest lucru nu mă împiedică să gîndesc (poate în chip greșit, și ce dacă ?) că nu chiar

toate sentințele pronunțate în numele ei sînt intangibil sacre și de necontestat. (B-144)

Mai mult decît orice mă face fericit și-mi dă o viață interioară extinderea capacității mele de receptare a frumosului. (B-145)

B. *Frumosul și arta*

Nu noi vom fi cei care să hotărască dacă ideea noastră despre esența frumosului este sau nu este îndreptățită ; în schimb, nu încape nici o îndoială că noțiunile curente despre esența frumosului trebuie să fie abandonate ; aceasta pentru că ele sînt o consecință a idealismului și a spiritualismului unilateral care a dominat pînă nu demult în filozofia germană, prin persoana ultimului ei mare reprezentant — Hegel. [...] Recunoaștem în schimb ca deplin justificate foarte multe dintre noțiunile particulare ale frumosului elaborate de estetica germană. Dintre acestea, de pildă, face parte ideea că în domeniul frumosului domnește *imaginea* și că în domeniul artei toate noțiunile generale trebuie să se întruchipeze în personaje vii, să se exprime prin intermediul evenimentelor și senzațiilor, nerămînînd niște aride noțiuni generale ; că, tocmai de aceea, în cadrul frumosului, ideea generală se ascunde în exemple particulare, care îi slujesc drept expresie.

Sîntem de părere că și cea mai mincinoasă și unilaterală idee trebuie să cuprindă totuși și ceva îndreptățit, sau, în orice caz, să se întemeieze pe ceva îndreptățit, dacă i se acordă încredere, dacă este luată drept adevăr. (C-4)

Simțămîntul pe care îl trezește în om frumosul este o bucurie luminoasă asemănătoare celei care ne copleșește în prezența unei ființe îndrăgite *. Noi *iubim* dezinteresat frumosul, îl admirăm, ne bucurăm de el, așa cum ne bucurăm de omul iubit. De aici rezultă că frumosul este ceva drag, ceva scump inimii noastre. Dar acest „ceva" trebuie să fie ceva deosebit de cuprinzător, ceva capabil să îmbrace formele cele mai diverse, ceva deosebit de general ; pentru că nouă ne apar frumoase obiecte extrem de diferite, ființe cu desăvîrșire neasemănătoare între ele.

Din toate cîte îi sînt omului dragi, cel mai drag pe lume este *viața :* în primul rînd, o viață așa cum i-ar plăcea lui s-o ducă, în cele din urmă — orice viață, întrucît tot e mai bine să trăiești decît să nu trăiești : orice viețuitoare, prin însăși natura ei, se îngrozește de moarte, de neființă și iubește viața. Și definiția

„frumosul este viața" ;

„frumoasă este acea ființă în care noi surprindem viața așa cum ar trebui ea să fie potrivit înțelegerii noastre ; frumos este acel obiect care demonstrează viața sau care ne amintește de viață", pare să explice satisfăcător toate împrejurările care stîrnesc în noi sentimentul frumosului. (C-1)

Să aplici în amănunt, privitor la diferitele domenii ale naturii, ideea că frumosul este viața și, în primul rînd, viața care amintește de om și de viața omenească, mi se pare de prisos, pentru că și Hegel și Vischer vorbesc tot timpul despre faptul că frumusețea în natură este constituită din ceea ce amintește de om (sau, exprimîndu-ne cu termenul hegelian, ceea ce prevestește personalitatea), că frumosul din natură are semnificația de frumos doar ca trimitere la om este o idee mare și profundă ! O, cît ar fi de bună estetica hegeliană, dacă această idee minunat dezvoltată în cadrul ei, ar fi luată drept fundament, în locul căutării iluzorii a deplinătății ideii fenomenalizate ! De aceea, demonstrînd că frumosul în om este viața, nici nu mai trebuie demonstrat că frumosul în toate celelalte domenii ale realității — care devine frumos numai în măsura în care slujește

* Am în vedere ceea ce e în esența sa frumos, și nu doar frumosul care este înfățișat de artă ; obiectele și fenomenele frumoase, și nu înfățișarea lor frumoasă de către operele de artă : o operă de artă, stîrnind prin meritele ei artistice desfătare estetică, poate stîrni tristețea și chiar scîrba față de esența a ceea ce este înfățișat.

drept aluzie la frumosul din om și din viața lui — este, de asemenea, viața. (C-1)

[...] citind în estetica lui Hegel acele părți în care se vorbește despre faptul că frumosul sălășluiește în realitate, ajungi la ideea că el a recunoscut spontan frumosul din natură, vorbindu-ne de viață, în timp ce, conștient, a atribuit frumusețea fenomenalizării depline a ideii. La Vischer în secțiunea *Despre frumosul din natură,* se vorbește tot timpul de faptul că frumos este doar ceea ce e viu sau ne pare a fi viu. În însăși dezvoltarea ideii de frumos cuvîntul „viață" se întîlnește la Hegel foarte des, așa că în cele din urmă te poți și întreba dacă există vreo deosebire esențială între definiția noastră „frumosul este viața" și definiția lui „frumosul este unitatea deplină între idee și imagine" ? [...] Definind frumosul ca deplina fenomenalizare a ideii într-o ființă distinctă, se ajunge obligatoriu la concluzia : „frumosul în realitate este doar o nălucă, introdusă în ea de către fantezia noastră" ; de aici va decurge faptul că în fond, frumosul e creat de fantezia noastră, iar în realitate (sau, potrivit cu Hegel, în natură) un frumos adevărat nu există ; din faptul că în natură frumosul adevărat nu există, va decurge că „arta are drept izvor al ei năzuința omului de a suplini neajunsurile frumosului din realitatea obiectivă", și că „frumosul creat de artă se situează mai presus de frumosul din realitatea obiectivă". Toate aceste idei constituie esența esteticii hegeliene și apar în cadrul ei nu întîmplător, ci din dezvoltarea logică riguroasă a conceptului fundamental de frumos.

Dimpotrivă, din definiția „frumosul este viața" va decurge că frumusețea adevărată și supremă este anume frumusețea întîlnită de om în lumea realității și nu frumusețea creată prin artă ; potrivit acestei concepții despre frumusețe în realitate, originea artei trebuie căutată în cu totul alt izvor, după care și semnificația esențială a artei va apărea într-o cu totul altă lumină. (C-1)

[...] din definiția „frumosul este viața", devine clar de ce nu există în domeniul frumosului idei abstracte, și există numai ființe individuale ; noi vedem viața doar în

ființele reale, vii, iar ideile abstracte, generale, nu fac parte din domeniul vieții. (C-1)

[...] frumusețea din om ni se înfățișează a fi ceea ce exprimă viața și, în special, o asemenea viață care ne farmecă și de care noi înșine ne simțim atrași. Ce-i de mirare în faptul că sîntem fermecați de tot ceea ce lasă să transpară idealurile noastre, scopul și obiectul dorințelor noastre, dragostei noastre ? (C-4)

Cele trei forme în care există frumosul sînt următoarele : frumosul din realitate (sau din natură), cum se exprimă școala hegeliană, frumosul din imaginație și frumosul din artă (într-o existență reală, conferită lui de imaginația creatoare a omului).

Prima dintre întrebările fundamentale care ne întîmpină aici este întrebarea privitoare la relația dintre frumosul din realitate și frumosul din imaginație și artă. Estetica hegeliană o soluționează in felul următor : frumosul din realitatea obiectivă are neajunsuri care îi distrug frumusețea, iar imaginația noastră e constrînsă de aceea să prelucreze frumosul aflat în realitatea obiectivă, pentru ca, eliberîndu-l de neajunsurile inseparabile de existența lui reală, să-l facă frumos cu adevărat. Vischer pătrunde mai adînc și mai tăios decît ceilalți esteticieni în analiza neajunsurilor frumosului obiectiv. Tocmai de aceea analiza lui trebuie supusă criticii. (C-1)

[...] în genere, activitatea omului nu tinde spre absolut și nici nu știe ceva despre acesta, avînd în vedere diferitele țeluri pur umane. Din acest punct de vedere simțul și activitatea estetică sînt perfect asemănătoare cu celelalte simțuri și activități ale omului. În realitate nu întîlnim nimic absolut, de aceea nu putem spune din experiență ce impresie ar produce asupra noastră frumusețea absolută ; în schimb, știm cel puțin din experiență că *similis simili gaudet* *, că nouă, făpturilor individuale, fără putința de a depăși individualitatea noas-

* Asemănătorul se bucură de ceea ce-i este asemănător *(n.n.).*

tră, ne place foarte mult frumusețea individuală care nu-și poate depăși limitele propriei sale individualități. După toate acestea, contestările în continuare sînt de prisos. Se cuvine doar să adăugăm că ideea individualității adevăratei frumuseți este dezvoltată de același sistem de concepții estetice care consideră drept măsură a frumosului — absolutul. Din ideea potrivit căreia caracterul individual este cel mai esențial semn al frumosului, decurge de la sine aserțiunea că măsura absolutului este străină domeniului frumosului, concluzie ce contrazice principalul punct de vedere asupra frumosului din respectivul sistem. Sursa unor asemenea contradicții, pe care nu totdeauna le poate evita sistemul, este amestecul în cadrul său al unor concluzii generale izvorîte din experiență și al unor tot pe atît de generale, dar totodată suferind de pe urma unei inconsistențe interioare, încercări de a le subordona pe toate viziunii apriorice, care, deseori, intră în contradicție cu ele. (C-1)

Expresia „frumosul desemnează manifestarea totală a ideii într-un anume obiect“ nu constituie nici pe departe definiția frumosului. Ea conține însă o latură adevărată, anume că „frumosul“ este un obiect viu, distinct, și nu o idee abstractă ; și mai este încă îndreptățită aluzia la însușirea producțiilor artistice autentice : ele au întotdeauna drept conținut ceva în general interesant pentru om și nu doar pentru artist. (Aluzia aceasta constă în faptul că ideea „este ceva general ce acționează oricînd și pretutindeni“) [...] . (C-1)

[...] noi credem că frumosul în natură este frumos cu adevărat și frumos pe deplin ; de obicei se consideră că frumosul din natură nu este realmente frumos, că nu este pe deplin frumos și că el ni se înfățișează nouă ca deplin frumos numai datorită fanteziei noastre. (C-4)

[...] este adevărat că la un obiect frumos, propriu-zis frumos îi este doar învelișul, forma. Acest lucru ține însă de natura văzului nostru și nu este o consecință a intervenției fanteziei. Despre faptul că savurînd frumosul

noi distrugem în el latura sa materială ni se pare curios să vorbim ; un obiect frumos în realitate rămîne în ochii noștri așa precum este el în realitate, păstrîndu-și în întregime și latura sa materială [...]. (C-4)

Simțul estetic este indestructibil legat de simțul văzului și al auzului, fiind de neimaginat în absența lor. (C-1)

Nu ne vom lansa în analiza modului în care s-ar cuveni să înțelegem relația dintre interesul nostru material pentru un obiect și desfătarea estetică produsă de el, deși această cercetare ne-ar conduce la convingerea că desfătarea estetică se deosebește de interesul material sau de punctul de vedere practic asupra unui lucru, dar nu se opune lui. (C-1)

Omul cu simț estetic nealterat găsește o deplină desfătare în natură și nu descoperă neajunsuri în frumusețea ei. (C-1)

[...] nu, după cît se pare nu poate fi supus îndoielii faptul că simțul nostru estetic, asemenea tuturor celorlalte, își are limitele sale normale în ceea ce privește durata și intensitatea stării sale de tensiune și că în aceste două privințe el nu poate fi considerat nici nesățios, nici infinit.

Tot astfel el are limitele sale — și încă destul de strîmte — în ceea ce privește selectivitatea, rafinamentul, exigența sau așa-zisa sete de perfecțiune. (C-1)

[...] odată cu viața, dorințele noastre evoluează, adică își schimbă conținutul, și, în consecință, regretele privind dispariția vreunui fenomen frumos sînt iluzorii : el dispare, după ce și-a îndeplinit misiunea, oferindu-ne desfătarea estetică acum, atît cît poate cuprinde ziua de azi ; mîine va fi o nouă zi cu nevoi noi și numai un frumos nou le va putea satisface. Dacă frumusețea din realitate ar fi imobilă și neschimbătoare, „nemuritoare“, așa cum pretind esteticienii, ea ar deveni plictisitoare, ne-am

sătura de ea. Omul viu nu iubește în viață nemișcarea [...]. (C-1)

Lucrul cel mai drag și mai apropiat omului sînt omul și viața omenească. Să vedem acum ce desemnăm prin denumirea de „frumos", de „frumusețe" la om; vom constata că, la om, considerăm frumos tot ceea ce exprimă viața lui fericită, plină, tumultuoasă.

Noțiunea de frumos a oamenilor simpli nu se potrivește în multe privințe cu noțiunile respective ale claselor culte. [...] Deosebirea dintre ele constă numai în felul în care înțeleg frumusețea omenească; și ea este pe deplin explicabilă prin faptul că oamenii simpli și membrii claselor superioare din societate înțeleg diferențiat viața și fericirea vieții; de aceea, în mod diferit vor înțelege ei și frumusețea omenească, expresie exterioară a plenitudinii, mulțumirii, orizontului vieții. (C-4)

[...] frumusețea fiecărei generații există și trebuie să existe pentru această generație anume; și armonia nu va fi cu nimic tulburată, iar cerințelor estetice ale respectivei generații nu le va fi cîtuși de puțin neplăcut dacă frumusețea acesteia se va ofili odată cu ea: următoarele vor avea o altă frumusețe, care va fi a lor, și să te plîngi n-ai cui și nici pentru ce. (C-1)

[...] „a picta *frumos* un chip" și „a picta un chip *frumos*" sînt două lucruri cu desăvîrșire deosebite. (C-1)

[...] frumusețea nu constă în liniile și trăsăturile separate, ci în expresivitatea generală a feței, în acel sens vital care se manifestă prin ea. (D-45)

Omul caută doar binele, nu perfecțiunea. Perfecțiunea este revendicată numai de matematica pură; chiar matematica aplicată se mulțumește cu calcule aproximative. Să cauți perfecțiunea în oricare din sferele vieții este treaba unei imaginații abstruse, maladive sau trîndave. Dorim să respirăm un aer curat; dar observăm noi

că aer absolut curat nu există nicăieri și nicicînd? Vrem să bem o apă pură, dar nu o apă absolut pură; căci o apă cu desăvîrșire curată (distilată) este chiar neplăcută la gust. Exemplele acestea sînt prea materiale? Să dăm altele: i-a venit oare cuiva în minte să considere neînvățat pe un om care nu le știe pe *toate*? Nu, nici măcar nu vom căuta omul care să știe *totul*: noi cerem savantului numai să cunoască tot ceea ce este esențial și să știe foarte mult. [...] După aceste referiri, se poate spune, fără să ne temem că ne contrazicem prea tare, că și în domeniul frumosului din viața reală ne mulțumim atunci cînd ceva e foarte bine, dar nu căutăm o perfecțiune matematică, abstrasă din toate neajunsurile mărunte. [...] Să nu uităm că simțul frumosului are de-a face cu privirea și nu cu știința; ceea ce nu este senzorial nu există pentru simțul estetic. (C-1)

Omul sănătos întîlnește în realitate foarte multe lucruri și fenomene pe care, privindu-le, nici prin gînd nu-i trece să dorească să nu fie așa cum sînt, sau să fie mai bune. Părerea că omul are, chipurile, neapărat nevoie de „perfecțiune" este o părere fantezistă, dacă prin „perfecțiune" înțelegem o astfel de înfățișare a lucrului care să cuprindă toate calitățile posibile și care să fie străină de orice neajuns pe care, neavînd altă treabă, l-ar putea descoperi la lucrul respectiv fantezia unui om cu inima rece sau blazată. Pentru mine, „perfecțiunea" este ceea ce mă poate, în felul său, satisface pe deplin. Iar asemenea fenomene, omul sănătos le vede în realitate la tot pasul. (C-1)

[...] tot ceea ce e frumos este, în felul său, perfect. Dar nu tot ceea ce e perfect în felul său este frumos [...]. (C-1)

[...] înțelegînd frumosul ca o plenitudine a vieții, va trebui să recunoaștem că dorința de viață ce străbate întreaga natură este totodată și năzuința de a produce frumosul. Dacă, în general, va trebui să vedem în natură nu scopul, ci doar rezultatele și, în consecință, nu vom putea considera frumusețea ca scop al naturii, atunci nu

vom putea, în schimb, să nu o numim pe aceasta rezultatul ei esențial, pentru producerea căruia sînt încordate forțele naturii. Nepremeditarea *(das Nichtgewolltsein)*, lipsa de conștiință a acestei orientări nu împiedică cu nimic caracterul ei real. (C-1)

Desigur, o lucrare premeditată va fi, din punctul de vedere al meritelor ei, mai presus de una nepremeditată, dar numai atunci cînd forțele creatorilor sînt egale. Forțele omului sînt însă mult mai firave decît cele ale naturii, lucrul său este, în comparație cu lucrul naturii, extrem de grosolan, de neîndemînatic. De aceea, în lucrările de artă, superioritatea datorată premeditării e contrabalansată, și încă de departe, de slăbiciunile de execuție. (C-1)

[...[este adevărat că în artă frumosul este premeditat ; dar oare în toate cazurile și în toate amănuntele ? Să nu vorbim de cît de des sau în ce măsură înțeleg artistul sau poetul cu limpezime ce anume exprimă lucrările lor ; neconștientizarea activității artistice a devenit de mult un loc comun, despre care discută toată lumea. S-ar putea ca actualmente să fie mai necesar să scoatem în evidență dependența frumosului unei opere de năzuințele conștientizate ale artistului, decît să intrăm în amănunte referitoare la faptul că lucrările unui talent autentic conțin întotdeauna foarte multă nepremeditare, instinct. Oricum, ambele aceste puncte de vedere sînt cunoscute și ar fi inutil să ne oprim aici asupra lor. În schimb, n-ar fi poate de prisos să spunem că năzuințele, chiar premeditate, ale artistului (în special ale poetului) nu ne dau totdeauna dreptul să spunem că grija pentru frumos a fost adevăratul izvor al lucrărilor lui artistice ; e adevărat, poetul se străduiește totdeauna „să facă, pe cît se poate, mai bine", dar acest lucru încă nu înseamnă că întreaga lui voință și pricepere ar fi conduse exclusiv, sau chiar numai precumpănitor, de preocuparea pentru caracterul artistic sau pentru calitățile estetice ale lucrării : după cum în natură există multe tendințe aflate în luptă unele cu altele, păgubind sau denaturînd prin lupta lor frumusețea, tot astfel și în artist, în poet, există multe tendințe care, prin influența

lor asupra aspirației către frumos, denaturează frumusețea operei sale. Dintre ele fac parte, în primul rînd, năzuințele și nevoile cotidiene ale artistului, care nu-i permit acestuia să fie numai artist și nimic altceva ; în al doilea rînd, vederile lui intelectuale și morale, care de asemenea nu-i permit să se gîndească, atunci cînd lucrează, exclusiv la frumusețe ; în sfîrșit, în al treilea rînd, ideea creației artistice apare la artist nu ca urmare a singurei năzuințe de a crea frumosul : poetul demn de numele său vrea, de obicei, să transmită prin opera sa gîndurile, părerile, simțămintele sale și nu, exclusiv, frumusețea creată de el. Într-un cuvînt, dacă frumusețea din realitate se dezvoltă în luptă cu celelalte tendințe ale naturii, atunci și în artă frumusețea se dezvoltă de asemenea în luptă cu celelalte năzuințe și cerințe ale omului care o creează ; dacă în realitate această luptă strică sau dăunează frumuseții, nu mai puține sînt șansele ca ea s-o strice sau să-i dăuneze în lucrările de artă ; dacă în realitate frumosul se dezvoltă sub influența unor tendințe străine lui, care nu-l lasă să fie *numai* frumos, atunci creația artistului sau poetului se dezvoltă și ea sub influența unei multitudini de tendințe, al căror rezultat trebuie să fie la fel. Sîntem, totuși, gata să cădem de acord că în producțiile de artă frumoase există mai multă premeditare decît în frumoasele creații ale naturii și că, din acest punct de vedere, arta s-ar situa mai presus de natură, dacă premeditarea ei ar fi liberă de carențele de care e liberă natura. Dar, cîștigînd prin premeditare, pe de o parte, arta pierde tot prin ea, pe de altă parte ; e vorba de faptul că, proiectînd frumosul, artistul proiectează, de foarte multe ori, cu totul altceva : e prea puțin să vrei frumosul, trebuie să fii în stare să-l pătrunzi în cea mai autentică frumusețe a lui ; și cît de des se rătăcesc artiștii în propriile lor noțiuni despre frumusețe ! cît de des îi înșeală pe ei nu doar noțiunile reflexive, în cea mai mare parte a lor unilaterale, dar chiar și instinctul artistic ! Toate neajunsurile individualității sînt în artă inseparabile de premeditare. (C-1)

De obicei, se spune că dacă un lucru este mai mare decît altul, înseamnă că superioritatea primului față de cel de al doilea o constituie carența celuilalt ; nici gînd.

[...] Comparația matematică abstractă nu este punctul de vedere al vieții reale. De aceea, găsind că lucrul X este mai frumos decît lucrul A, în viața reală nu vom înceta cîtuși de puțin să considerăm frumos obiectul A. Să presupunem că *Othello* îi e superior lui *Macbeth*, sau că *Macbeth* este superior lui *Othello*: independent de superioritatea uneia din aceste tragedii față de cealaltă, amîndouă rămîn frumoase. Meritele lui *Othello* nu pot fi suplinite de neajunsurile lui *Macbeth* și viceversa. Așa privim noi operele de artă. Dacă e să privim tot astfel fenomenele frumoase ale naturii, va trebui să recunoaștem adesea că frumusețea unui fenomen este ireproșabilă, chiar dacă frumusețea altuia îi este superioară. (C-1)

Se spune de obicei că frumosul constituie conținutul artei; prin acest lucru însă sfera artei este îngustată peste măsură. Chiar dacă am admite că sublimul și comicul sînt momente ale frumosului, o seamă de lucrări de artă tot nu s-ar încadra, prin conținutul lor, în aceste trei rubrici: frumosul, sublimul, comicul. (C-1)

Cel mai simplu soluționăm această confuzie spunînd că sfera artei nu se limitează doar la frumos și la așa-zisele sale momente, ci că ea îmbrățișează tot ceea ce-l interesează pe om din realitate (din natură și din viață), nu ca savant, ci pur și simplu ca om; general-interesantul din viață — iată conținutul artei. (C-1)

[...] a întemeia teoria artei exclusiv pe ideea de frumos înseamnă să cazi în unilateralitate și să construiești o teorie neconformă cu realitatea. În oricare dintre activitățile umane participă toate tendințele naturii umane, chiar dacă doar una dintre ele se dovedește precumpănitor interesată de respectiva activitate. Tocmai de aceea și arta este produsă nu de o aspirație abstractă spre frumos (de ideea de frumos), ci de activitatea conjugată a tuturor forțelor și capacităților omului viu. (C-14)

[...] dintre toate artele cel mai mult se împotrivește încadrării conținutului ei în rubricile înguste ale frumosului și ale momentelor sale — poezia. Domeniul ei coincide cu întregul domeniu al vieții și al naturii; viziunea poetului asupra vieții și asupra diferitelor ei forme de manifestare este tot atît de variată ca și noțiunile gînditorului privind respectivele manifestări diferențiate [...]. (C-1)

Dacă se consideră obligatorie definirea frumosului ca precumpănitor sau, mai exact exprimat, ca unic conținut al artei, atunci cauza reală a acestui fapt sălășluiește într-o distincție imprecisă între frumos, ca obiect al artei, și forma frumoasă care constituie, într-adevăr, o calitate necesară a oricărei opere de artă. Dar această frumusețe formală sau unitate dintre idee și imagine, conținut și formă, nu este o particularitate specială, care să distingă arta de alte domenii ale activității umane. [...] Așadar, 1) frumosul ca unitate a ideii cu imaginea nu este nici pe departe o particularitate caracteristică numai artei, în sensul pe care îl conferă acestui cuvînt estetica; 2) „unitatea ideii cu imaginea" desemnează doar latura formală a artei, nereferindu-se cituși de puțin la conținutul ei; ea ne vorbește despre modul *cum* trebuie să se efectueze ceva și nu despre *ce* anume se efectuează. (C-1)

[...] tendința către unitatea dintre idee și imagine este principiul formal al oricărei tehnici, năzuința de a crea și desăvîrși orice producție și orice produs; deducînd arta din năzuința către frumos, amestecăm două înțelesuri ale acestui cuvînt: 1) arta frumoasă (poezia, muzica etc.) și 2) capacitatea sau efortul de a face bine ceva anume; numai acesta din urmă este dedus din năzuința către unitatea ideii și a formei. (C-1)

Frumusețea formei, constînd în unitatea dintre idee și imagine, este un atribut general, nu doar al artei (în sensul estetic al cuvîntului), ci al oricărei acțiuni omenești, deosebindu-se fundamental de ideea frumosului ca obiect al artei, ca obiect al dragostei noastre pline de bucurie ținînd de lumea realului. Confundarea frumuseții formei, ca atribut necesar al operei de artă, cu frumosul,

ca unul dintre numeroasele obiecte ale artei, a fost una dintre cauzele triştelor abuzuri din domeniul artei. (C-1)

Esenţa oricărei opere de artă constă în procesul organic al trecerii manifestării ei din posibilitatea existenţei în realitatea existenţei. Ca un grăunte nevăzut ajunge în sufletul artistului ideea, şi din acest pămînt fertil şi generos se desfăşoară şi se dezvoltă ea într-o formă definită, în imagini saturate de frumuseţea vieţii pentru a apărea în sfîrşit ca un univers cu desăvîrşire delimitat, integral şi închis în sine, în care toate părţile se potrivesc, corespund întregului şi fiecare, existînd în sine şi pentru sine, constituind o imagine închisă în sine, există în acelaşi timp şi pentru întreg, ca parte necesară a sa, favorizînd impresia produsă de ansamblu. [...] Lucrările autentic artistice nu au nici frumuseţi, nici lipsuri : cel căruia îi este accesibilă integralitatea, va remarca numai *frumuseţea*. Doar miopia gustului şi simţului estetic incapabil să îmbrăţişeze opera artistică în totalitatea ei şi pierzîndu-se în amănunte poate să observe frumuseţi şi neajunsuri, atribuind operei propria sa mărginire. (B-27)

C. *Sublimul, tragicul, comicul*

[...] frumosul şi sublimul există efectiv în natură şi viaţa omului. Totodată, reiese că desfătarea pe care ne-o produce un lucru sau altul, care poartă în sine aceste atribute, depinde nemijlocit de noţiunile omului care se desfată ; frumos este lucrul în care descoperim viaţa, în conformitate cu *modul nostru* de a înţelege viaţa, sublim este ceea ce depăşeşte în dimensiuni lucrurile cu care îl comparăm *noi*. În felul acesta existenţa obiectivă a frumosului şi a sublimului din realitate se acordă cu vederile subiective ale omului. (C-2)

Ca urmare a schimbării unghiului de vedere, sublimul, asemenea frumosului, ni se înfăţişează şi el ca un fenomen în mai mare măsură autonom şi, totuşi, în acelaşi timp, mai apropiat de om decît ni-l reprezentasem anterior. Totodată, concepţia noastră cu privire la esenţa sublimului îi recunoaşte acestuia realitatea de fapt, pe cînd, de obicei, se presupune că în realitate sublimul doar ni s-ar părea a fi sublim datorită intervenţiei fanteziei noastre, care extinde la infinit volumul şi forţa lucrului sau fenomenului sublim. Desigur, dacă sublimul este în esenţă infinitul, atunci în lume nu există sublim accesibil simţurilor şi intelectului nostru. Pe de altă parte însă, dacă potrivit definiţiilor acceptate de noi, frumosului şi sublimului li se conferă autonomie în raport cu fantezia noastră, atunci, datorită acestor definiţii, se aduce în prim-plan relaţia faţă de om în general şi faţă de noţiunile acelor lucruri şi fenomene pe care omul le găseşte frumoase şi sublime : frumos este lucrul în care *noi* vedem viaţa aşa cum o înţelegem şi o dorim *noi*, aşa cum ne bucură ea pe *noi*, măreţ este acel lucru care se află nespus mai sus de obiectele cu care îl comparăm *noi*. (C-1)

[...] frumosul şi sublimul sînt concepte cu desăvîrşire diferite, nesubordonate unul altuia şi cosubordonate doar unui concept general, foarte îndepărtat de aşa-numitele concepte statice : „interesantul". (C-1)

[...] socotim o greşeală faptul că sublimul este considerat o formă modificată a frumosului. Şi de aceea, dacă estetica este ştiinţa despre *frumos*, în ea nu se poate încadra un tratat despre sublim sau măreţ ; în schimb ea va trebui să vorbească despre măreţ, dacă o vom privi ca ştiinţă a *artei ;* pentru că arta înfăţişează, de altfel, şi măreţul, după cum înfăţişează comicul sau binele, după cum înfăţişează tot ceea ce poate constitui pentru noi, în viaţă, un interes. (C-5)

[...] ideea de infinit, oricum am înţelege-o, nu e totdeauna sau, mai bine spus, nu e aproape niciodată legată de ideea de sublim. Observînd cu rigurozitate şi obiectivitate ceea ce se petrece în noi atunci cînd contemplăm sublimul, ne vom convinge 1) că sublim ne apare însuşi obiectul şi nu vreun gînd stîrnit de respec-

tivul obiect ; așa, de pildă, măreț este Cazbecul în sine, măreață este marea în sine, măreață este în sine personalitatea lui Caesar sau Cato. Desigur, contemplînd un obiect sublim, se pot trezi în noi diferite gînduri, care să accentueze impresia pe care acesta o produce asupra noastră ; dar faptul că ne apar sau nu anumite gînduri este de natură întîmplătoare și, independent de el, obiectul respectiv rămîne măreț [...] 2) că foarte adesea obiectul ne apare ca fiind sublim, fără să înceteze în același timp să ne apară ca nefiind nici pe departe nemărginit și menținîndu-se într-un hotărît antagonism cu ideea nețărmuririi. (C-1)

O foarte simplă definiție a sublimului va îmbrățișa, cred, pe deplin și va explica în suficientă măsură toate fenomenele raportate la domeniul său.

„Sublimul e ceea ce este cu mult mai mare decît oricare dintre lucrurile cu care îl comparăm noi." „Un obiect sublim este un obiect care întrece cu mult prin dimensiunile sale celelalte obiecte cu care îl comparăm ; sublim este acel fenomen care este mult mai puternic decît celelalte fenomene cu care îl comparăm". (C-1)

[...] Aristotel are deplină dreptate neintegrînd „destinul" în conceptul de tragic ; această forță exterioară, străină, nu face decît să slăbească legătura internă dintre evenimente, imprimîndu-le acestora o orientare ce nu decurge din esența acțiunii : aceasta este dauna estetică pricinuită în tragedie de „destin". Poezia are datoria să înfățișeze viața omului ; în cazul acesta — să nu-i denatureze imaginile prin adaosuri străine de ea. (C-1)

[...] noțiunea de tragic se leagă în estetica germană cu noțiunea de destin, astfel încît soarta tragică a omului este de obicei reprezentată ca „ciocnirea dintre om și destin", ca o consecință a „intervenției destinului". [...] Natura este în acest caz reprezentată ca o ființă vie, extrem de sensibilă, extrem de delicată în ceea ce privește inviolabilitatea ei. Nu cumva natura chiar se simte jignită ? Nu cumva natura chiar se răzbună ? Nu, ea continuă veșnic să acționeze potrivit legilor ei, ea nu știe de om și de treburile lui, de fericirea și de moartea lui ; legile ei pot avea și deseori chiar au o acțiune păgubitoare pentru om, dar ele sînt cele pe care se sprijină orice acțiune omenească. Natura e indiferentă față de om, ea nu-i este nici dușman, nici prieten : ea este un tărîm cînd favorabil, cînd nefavorabil acțiunilor lui. [...] În lupta cu natura tragicul este întîmplător. Acest lucru e de ajuns pentru a spulbera teoria care vede în el „o lege a universului". „Dar societatea ? Dar ceilalți oameni ? Oare nu e silit orice om mare să poarte cu ele o luptă grea ?" [...] Dacă soarta unui om mare este tragică sau nu, depinde de împrejurări, și în istorie se pot întîlni mai puțini oameni mari a căror soartă să fi fost tragică, decît dintre aceia în viața cărora să fi existat mult dramatism, dar să nu fi fost tragism. Cressus, Pompei, Iuliu Caesar au avut o soartă tragică ; în schimb Numa Pompiliu, Marius, Sylla, Augustus și-au încheiat activitatea cît se poate de fericit. Ce poate fi considerat tragic în destinul unui Carol cel Mare, Petru cel Mare, Frederic al II-lea, în viața unui Luther, Voltaire, chiar Hegel ? În viața acestor oameni a fost multă luptă, dar, vorbind în general, se cuvine să recunoaștem că au avut de partea lor șansa și fericirea. [...]

Cît privește pedeapsa întemeiată pe desfășurarea evenimentelor, de multă vreme luăm în rîs vechile romane în care „totdeauna, în cele din urmă, triumfa virtutea și era pedepsit viciul". E adevărat, totodată, că n-ar trebui să uităm că și în vremurile noastre se scriu asemenea romane (putem să ne referim, de exemplu, la cea mai mare parte a romanelor dickensiene). Oricum însă, începem să înțelegem că pămîntul nu este locul unui tribunal, ci locul vieții. În ciuda acestui fapt, și romancierii, și esteticienii doresc totuși neapărat ca viciul și crima să fie pedepsite pe pămînt. Și iată a apărut teoria care afirmă că ele sînt *totdeauna* pedepsite de opinia publică și de remușcări. Dar nici așa nu se întîmplă totdeauna. Opinia publică nu urmărește nici pe departe toate crimele morale. Iar dacă glasul obștei nu trezește minut de minut conștiința noastră, atunci în cea mai mare parte a cazurilor ea nu se trezește de la sine, sau, dacă se trezește, readoarme imediat. Orice om cult înțelege cît este de ridicol să privești lumea cu ochii cu care au

privit-o grecii din vremea lui Herodot ; oricine înțelege actualmente foarte bine că în suferințele sau moartea oamenilor mari nu e nimic necesar ; că nu orice om care moare, moare pentru crimele sale, că nu toți criminalii mor ; că nu orice crimă este pedepsită de opinia publică etc. De aceea, nu poți să nu spui că tragicul nu trezește totdeauna în noi ideea necesității și că temeiul acțiunii sale asupra omului și esența sa nu rezidă cîtuși de puțin în ideea de necesitate. Atunci în ce constă esența tragicului ?

Tragicul este suferința sau moartea omului ; acest lucru este suficient pentru a ne umple de spaimă și compasiune, chiar dacă în aceste suferințe și în această moarte nu s-a manifestat nici o „forță infinit de puternică și de nerespins." Indiferent dacă pricina suferinței și morții omului este întîmplarea sau necesitatea, suferința și moartea sînt îngrozitoare. Ni se spune : „O moarte pur întîmplătoare este în tragedie o absurditate" ; în tragediile scrise de autori s-ar putea să fie așa ; în viața reală — nu este. În poezie, autorul consideră obligatoriu să „deducă deznodămîntul chiar din intrigă" ; în viață, deznodămîntul este deseori cu totul întîmplător și soarta poate fi și ea cu desăvîrșire întîmplătoare, fără să înceteze să fie tragică. Sîntem de acord că destinul lui Macbeth și al lui lady Macbeth este unul tragic, decurgînd necesar din situația și faptele lor. Dar oare destinul lui Gustav Adolf, care a murit cu totul întîmplător în lupta de la Lütz, pe drumul gloriei și victoriilor, nu este și el tragic ? Definiția :

tragicul este îngrozitorul din viața omului ,

pare să fie o definiție într-adevăr completă a tragicului din viață și din artă. Este adevărat că cea mai mare parte a operelor de artă ne dau dreptul să adăugăm : „îngrozitorul care lovește omul este mai mult sau mai puțin inevitabil" ; dar, în primul rînd, este îndoielnic pînă unde e îndreptățită arta să prezinte acest îngrozitor ca fiind aproape totdeauna inevitabil, în timp ce chiar în realitate el nu este, în majoritatea cazurilor, cîtuși de puțin inevitabil, ci absolut întîmplător ; în al doilea rînd, se pare că deseori doar din pricina obișnuinței de a căuta în orice mare operă de artă acea „necesară împletire a împrejurărilor", acea „desfășurare necesară a acțiunii din însăși esența acțiunii", descoperim cu chiu cu vai „necesitatea în desfășurarea acțiunii" chiar și acolo unde ea nu există deloc, ca, de exemplu, în cea mai mare parte a tragediilor lui Shakespeare. (C-1)

———

Ce anume ne cutremură pe noi în tragic ? În primul rînd, tragicul este totdeauna măreț, în sensul conferit de noi acestui cuvînt : un eveniment tragic este măreț, este, adică, un eveniment extrem de important în viața omului, iar un erou tragic este un om mare, un om remarcabil. Dar asta nu e totul. Tragicul este suferința sau moartea omului, și acest lucru e suficient pentru a ne emoționa, a ne bulversa, pentru a ne umple de spaimă și compasiune, chiar dacă în respectiva suferință, în respectiva moarte nu s-a manifestat nici o „forță infinit de puternică și imparabilă". Indiferent dacă întîmplarea sau necesitatea sînt cauza suferinței sau a morții, suferința și moartea sînt oricum îngrozitoare. (C-5)

———

Credem că tragicul poate fi definit simplu, în felul următor :

„Tragicul este o mare suferință a omului, sau moartea unui om mare."

În primul caz compasiunea și spaima sînt stîrnite de faptul că suferința este *mare*, în cel de al doilea caz — de faptul că piere ceva *mare*. [...] Așa se definește tragicul despre care se vorbește de obicei în estetică. Vorbind doar despre suferința tragică și moartea tragică, estetica uită însă de o a treia specie de tragic ; uită anume tragicul nelegiuirii, al crimei, al viciului, *tragicul răului*. Pe acesta poți într-adevăr să-l uiți ușor : din cauza crimei oamenii suferă și mor în mod curent și de aceea efectul tragic este produs propriu-zis numai de suferința sau moartea oamenilor care pier din cauza crimei.

Există însă nelegiuiri și crime blînde, vesele, de pe urma cărora suferă, în mod evident, demnitatea morală a omului, suferă societatea întreagă și nu indivizi izolați. [...]

Dacă vom lua în considerație și acest gen de tragic și vom voi să definim tragicul în așa fel încît o singură frază să cuprindă toate genurile tragicului, dintre care

unele poate trecute de noi cu vederea, tot așa cum alții au uitat *tragicul răului,* atunci definiția la care vom ajunge va suna astfel :
„tragicul este îngrozitorul din viața omenească." (C-5)

Cu definiția comicului — dominantă actualmente : „comicul este preponderența imaginii asupra ideii", altfel spus : goliciunea și nimicnicia interioară învăluite într-un exterior cu pretenție la conținut și la o semnificație reală — nu putem să nu fim de acord ; totodată însă, se cuvine să arătăm că Vischer, autorul celei mai bune estetici din Germania, a limitat mult prea mult noțiunea de comic, opunînd-o, pentru a conserva metoda dialectică hegeliană a dezvoltării noțiunilor, numai sublimului. Comicul mărunt și comicul prostesc sau obtuz sînt, fără îndoială, opuse sublimului, dar comicul monstruos, comicul desfigurat se opune frumosului, și nu sublimului. (C-1)

[...] adevăratul domeniu al comicului este omul, societatea omenească, viața omenească, întrucît numai la om se dezvoltă tendința de a fi așa cum de fapt el nu poate fi, numai la om se dezvoltă pretenții deplasate, fără sorți de izbîndă, stupide. (C-5)

Domeniul a tot ceea ce e absurd-inofensiv este domeniul comicului ; principalul izvor al absurdului este prostia, imbecilitatea. Tocmai de aceea, prostia devine principalul obiect al batjocurii noastre, principala sursă a comicului. (C-5)

Predispoziția pentru umor o au acei oameni care înțeleg întreaga măreție și întreaga valoare a tot ceea ce e sublim, nobil, moral și care sînt animați de o dragoste pătimașă față de asemenea lucruri Ei simt în sinea lor multă noblețe, multă inteligență, o autentică demnitate omenească, și de aceea se autostimează și se autoiubesc. Acest lucru însă nu ajunge pentru a avea înclinație către umor. Oamenii predispuși la umor sînt oameni cu o natură delicată, sensibilă și totodată obiectivă și cu spirit de observație, de privirea cărora nu scapă nimic din

ceea ce este mărunt, jalnic, neînsemnat, josnic. Multe din acestea ei le surprind și la ei înșiși. Conștient de demnitatea sa interioară, omul înclinat spre umor surprinde perfect tot ceea ce este mărunt, nefavorabil, ridicol, josnic în propria sa situație, în aspectul său, în caracterul său. Toate aceste slăbiciuni, mărunțișuri, atît de numeroase aproape la fiecare om, sînt pentru el cu atît mai insuportabile, cu cît caracterul și inteligența lui sînt mai înalte, cu cît firea lui este mai sensibilă și mai delicată. [...] În acest fel, omul înclinat spre umor își reprezintă propria persoană ca un amestec de măreție morală și de meschinărie și slăbiciune morală, își reprezintă propria persoană marcată de tot soiul de neajunsuri. El înțelege însă că rădăcina slăbiciunilor sale se află în același lucru ca și rădăcina a tot ceea ce este în el sublim, nobil și frumos, că neajunsurile lui sînt în mod necesar legate de întreaga sa personalitate. [...] Predispoziția umoristică a spiritului este un amestec de stimă de sine și de autopersiflare, de autodispreţuire. (C-5)

Rîsul este deseori un mare mijlocitor în problema despărțirii adevărului de minciună. (B-135)

Esteticienilor nici prin gînd nu le trece că o întîmplare tragică este aproape totdeauna la fel de stupidă ca și una comică și că prostia poate constitui resortul comun al celor mai diferite coliziuni. (P-22)

[...] faptul că Gogol reușește să contopească atît de organic elementul tragic cu cel comic constituie particularitatea cea mai pregnantă și mai strălucitoare a talentului său, și nu este nici pe departe un neajuns, ci un mare merit. (B-132)

3

IMAGINEA ARTISTICĂ

A. *Real și ideal*

[...] ar fi total nedrept să-l considerăm pe Aristotel creatorul „teoriei imitației" ; după toate probabilitățile ea a dominat cu mult înaintea lui Socrate și Platon, iar la Platon este dezvoltată mult mai profund și mai multilateral decît la Aristotel. (C-6)

Care este misiunea și care e scopul artei ?... *Să înfățișeze, să reproducă prin cuvînt, prin sunet, prin linii și culori ideea vieții naturii, în totalitatea ei* — iată unica și veșnica temă a artei ! Inspirația poetică este reflexul forței creatoare a naturii. Tocmai de aceea, poetul trebuie, mai mult decît oricare altul, să cerceteze natura fizică și spirituală, s-o iubească, să simtă alături de ea ; mai mult decît oricine, el trebuie să aibă un suflet curat și neprihănit ; deoarece în sanctuarul ei poți pătrunde numai în picioarele goale, cu mîinile spălate, cu minte de bărbat și inimă de prunc, deoarece numai

a ei este împărăția cerurilor, deoarece numai în armonia dintre minte și simțăminte se află cea mai înaltă desăvîrșire omenească !... Cu cît este mai mare geniul poetului, cu atît el îmbrățișează mai cuprinzător și mai adînc natura și cu atît mai mare este reușita lui cînd ne-o înfățișează în suprema ei legătură cu viața. [...]

Da — *arta* este *expresia ideii mărețe a universului în infinita diversitate a fenomenelor sale !* Undeva se spune minunat că *povestirea este un scurt episod din nesfîrșitul poem al destinelor umane !* Această definiție a povestirii se potrivește tuturor genurilor de creație artistică. Toată măiestria poetului trebuie să constea în a situa cititorul într-un unghi de vedere din care acesta să poată vedea întreaga natură în racursi, în miniatură, precum globul pămîntesc pe o hartă, în a da cititorului posibilitatea să simtă adierea, suflul vieții care animă universul, în a transmite sufletului său vîlvătaia care-l încălzește. Desfătarea cu frumusețea trebuie să constea în uitarea de-o clipă a propriului nostru *eu,* în compasiunea vie cu toată viața naturii, și poetul atinge totdeauna acest minunat țel, dacă opera lui este rodul unei minți elevate și al unor sentimente fierbinți, dacă ea s-a revărsat liber și spontan din sufletul lui... (B-1)

Poezia este reproducerea creatoare a realității ca posibilitate. Ceea ce nu poate exista în realitate este fals și în poezie ; cu alte cuvinte, ceva ce nu poate fi în realitate, nu poate fi nici poetic. O asemenea definire a poeziei aduce fantezia într-un contact organic, viu cu celelalte capacități ale sufletului și, în primul rînd, cu *rațiunea.* Pentru a fi în stare să înfățișezi realitatea, nu este suficient nici măcar darul creativității ; pentru a înțelege realitatea, mai e necesară rațiunea. (B-52)

Actualmente, prin „ideal" nu se înțelege o exagerare, o minciună, o fantezie copilărească, ci un fapt al realității, așa cum e ea ; dar nu fapt copiat din realitate, ci filtrat prin fantezia poetului, luminat de lumina unei semnificații generale (și nu a uneia de excepție, particulară și întîmplătoare), ridicat la rang *de perlă a con-*

științei, și de aceea mai asemănător cu sine însuși, mai fidel sieși decît cea mai slugarnică copie după realitate, fidelă originalului său. Așa, de exemplu, într-un portret realizat de un mare artist omul seamănă mai mult cu sine decît în reprezentarea sa realizată la dagherotip, întrucît un artist mare exteriorizează în trăsături viguroase tot ceea ce se ascunde în interioritatea respectivului și ceea ce constituie poate o taină chiar pentru omul respectiv. Actualmente, realitatea se află față de artă în relația în care se află pămîntul față de ierburile care cresc la sînul lui. (B-47)

Realitatea este mai presus de vis și semnificația esențială — mai presus de pretențiile fanteziste. (C-1)

[...] este drept că, pentru a fi o definiție completă, fraza „arta este reproducerea realității", ar trebui completată ; dar în această formă a ei, în ciuda faptului că nu epuizează întregul conținut al conceptului definit, definiția rămîne totuși adevărată. (C-1)

Semnificația esențială a artei constă în reproducerea din realitate a ceea ce prezintă interes pentru om. Dar, interesîndu-se de fenomenele vieții, omul nu poate, conștient sau neconștient, să nu-și pronunțe verdictul la adresa lor ; poetul sau pictorul, nefiind în stare să înceteze de a fi în general oameni, nu pot, chiar dacă doresc acest lucru, să evite pronunțarea propriului lor verdict privitor la fenomenele înfățișate în operele lor ; iată o nouă semnificație a operelor de artă, datorită căreia arta trece în rîndul activităților de ordin moral ale omului. (C-1)

Însumînd toate cele spuse pînă acum, obținem următoarea imagine despre artă : semnificația esențială a artei constă în reproducerea a tot ceea ce în viață prezintă interes pentru om ; deseori, în special în operele poetice, trece de asemenea în prim-plan explicarea vieții, verdictul la adresa fenomenelor ei. (C-1)

Poetul nu imită natura, ci o concurează, iar creațiile sale provin din același izvor și trec prin același proces ca toate fenomenele naturii, cu singura deosebire că de partea procesului creației sale se mai află și conștiința, de care natura și activitatea ei sînt lipsite. (B-29)

[...] toată lumea înțelege că un mare pictor, creînd o frumusețe ideală, are totuși nevoie în timpul muncii sale de modelul realității ; nimeni nu vrea însă să înțeleagă că, tot astfel, și marilor poeți tot realitatea înconjurătoare le slujește drept model al creațiilor lor ideale. (B-56)

Dacă tabloul realizat de tine va fi veridic, el va fi înțeles fără raționamentele tale. Ai fost doar artist și te-ai străduit să pictezi tabloul apărut în imaginația ta, ca întruchipare a posibilității ascunse în realitatea însăși ; și oricine va privi acest tablou, uluit de *veridicitatea* lui, va simți și va conștientiza mai bine, singur, tot ceea ce ai încerca tu să explici și ceea ce nimeni n-ar fi dispus să asculte din partea ta... Trebuie doar să iei conținutul tablourilor tale din realitatea înconjurătoare fără s-o înfrumusețezi, fără s-o reorganizezi, ci s-o înfățișezi așa cum este ea de fapt, privind-o însă cu ochii unei contemporaneități stringente, și nu prin ochelarii fumurii ai moralei care cîndva a fost adevărată, dar care s-a transformat acum în banalități, de mulți repetate, dar nemaiconvingînd pe nimeni... Idealurile se ascund în realitate, ele nu sînt un joc arbitrar al fanteziei, nu sînt o născocire, un vis ; în același timp, idealurile nu sînt o copie după realitate, ci posibilitatea unuia sau altuia dintre evenimente ghicită de rațiune și reprodusă de imaginație. Imaginația este doar una dintre însușirile principale care condiționează un poet ; ea singură nu-l face pe poet, el mai are în plus nevoie de o minte pătrunzătoare, care să descopere ideea în fapt, semnificația generală — în fenomenul particular. Poeții care se sprijină exclusiv pe fantezie caută întotdeauna conținutul lucrărilor lor fie peste șapte mări și șapte țări, fie în trecutul îndepărtat ; poeții care, pe lîngă fantezia creatoare, posedă și o minte profundă descoperă idealurile în preajma lor. Și oamenii se minunează cum poate

fi făcut atît de mult cu mijloace atît de modeste, cum poate fi realizată o construcție atît de minunată cu materiale atît de simple...

O astfel de fantezie creatoare și o asemenea minte profundă are într-o măsură remarcabilă Gogol. Sub pana lui vechiul devine nou, obișnuitul — grațios și poetic. (B-70)

Toți poeții, oricît ar fi de mulți, începînd din acele vremuri cînd au apărut ei pe lume și pînă în zilele noastre, s-au străduit să înfățișeze *viața așa cum este* ea, dar nici unul dintre ei, și nici toți laolaltă n-au reușit să arate pe deplin lumii *viața așa cum este ea*. Asta pentru că viața este nemăsurat de adîncă și infinit de variată [...]. (B-72)

Arta este reproducerea realității, o lume repetată într-un anumit fel, creată din nou : poate ea oare fi, în acest caz, o activitate solitară, izolată de toate influențele străine ? Poate oare poetul să nu se oglindească în opera sa ca om, caracter, fire, într-un cuvînt ca personalitate ? Evident, nu, întrucît însăși capacitatea de a înfățișa fenomenele realității fără vreo relație cu sine însuși, este și ea o expresie a naturii poetului. (B-137)

Se știe, poezia ca reflectare a vieții e variată ca viața însăși ; nu este, de aceea, dificil să descoperi în ea fapte afirmînd cele mai diverse concepții. Dacă e să analizezi poezia în întregul ei atotcuprinzător, așa cum a apărut ea la diferite popoare, atunci, evident, și în cadrul ei, ca și în viața însăși, se vor afla anumite legi veșnice, statornice, cărora li se supune în întreaga ei dezvoltare succesivă. Aceste legi, se înțelege, vor fi legile vieții, ale realității. (D-23)

Am avut de mai multe ori prilejul să vorbim despre relațiile dintre literatură și realitate. Ne-am exprimat consecvent convingerea că literatura este oglindirea vieții, și nu viața este cea care se orînduiește potrivit unor programe literare. Niciodată și nicăieri personalitățile literare n-au coborît din spațiile eterice și nu au adus cu sine noi principii, independente de viața reală ; tot ceea

ce a produs vreodată mintea omenească a fost, tot, dat de experiența vieții. (D-26)

Nu sîntem în stare să receptăm poetic fenomenele simple ale vieții simple, cerințele stringente ale naturii umane, existența normală a unor oameni nu prea dezvoltați : avem nevoie ca peste toate acestea să fie neapărat stoarsă lămîia diferitelor sentimente, toate să fie îndulcite cu o grațiozitate rafinată, și atunci acceptăm, probabil, această limonadă. Înainte de Pușkin, aversiunea pentru orice sentiment natural și pentru înfățișarea fidelă a unor lucruri obișnuite mergea pînă acolo încît se încerca denaturarea naturii înseși, în conformitate cu gustul pervertit al publicului instruit. Pușkin a stîrnit multă vreme indignare prin curajul său de a descoperi poezia nu în vreun ideal imaginar al lucrurilor, ci chiar în lucruri, așa cum sînt ele. Forța talentului lui, capacitatea de a intui, sesiza și reconstitui frumusețea firească a lucrurilor a triumfat însă asupra îndărătniciei sălbatice a fanteziștilor, și tocmai în această apropiere a sa de realismul din natură constă cel mai mare merit literar al lui Pușkin. După el am început să pretindem și de la poezie *veridicitatea* celor înfățișate ; după Gogol, această cerință s-a accentuat și s-a extins de la fenomenele naturii la fenomenele vieții morale. Și totuși n-am ajuns încă nici pe departe pînă la a accepta în poezie orice subiect, orice sentiment al vieții ; atribuim celei mai mari părți a fenomenelor naturale neidealizate domeniul satirei și nu le lăsăm să treacă mai departe, denumindu-le „inferioare". [...]

Actualmente, viața își afirmă prin toate laturile ei drepturile, realismul se strecoară pretutindeni, în ciuda mistificatorilor de tot soiul. Realismul vital trebuie să se instaleze și în poezie și dacă vom avea curînd un poet remarcabil, aceasta se va întîmpla datorită lui, și nu în temeiul unor subtilități estetice. (D-42)

Recunoscînd drept principal merit al unei lucrări artistice adevărul ei vital, indicăm implicit criteriul care definește pentru noi *măsura meritului* și însemnătății fiecărui fenomen literar. Judecînd după cît de adînc pătrunde privirea scriitorului în însăși esența fenomene-

lor, după cît de cuprinzător surprinde el, în ceea ce înfățișează, diferitele laturi ale vieții, poți stabili cît este de mare talentul său. Fără acest lucru, toate discuțiile vor fi zadarnice. (D-32)

„Dar dacă scriitorul consideră că între ele * poate să existe armonie, în ce fel de forme își va drapa el ideile?" Dacă nu greșim, chiar și în aceste cuvinte este exprimată părerea că scriitorul la care se referă criticul trebuie neapărat să-și reprezinte idealul în armonie cu viața înconjurătoare. Dacă acest lucru l-a avut el în vedere, atunci mai că nu putem considera îndreptățită părerea sa. De ce, așadar, ar trebui idealul prezentat ca fiind împăcat cu realitatea? O asemenea împăcare, în sensul în care este ea de obicei înțeleasă de oamenii care o pretind, nu apare nici măcar la Shakespeare, care nu este doar cel mai mare, ci și cel mai calm dintre toți poeții. Nici unul dintre idealurile sale nu e în stare să-și aranjeze astfel treburile încît să trăiască și s-o ducă în satisfacții și prosperitate. Hamlet și Ofelia, Romeo și Julieta, Othello și Desdemona, toți și-au creat multe griji și suferințe, atît lor înșile, cît și altora, și pe nici unul dintre ei Shakespeare nu i-a putut aduce în „armonie cu împrejurările". (C-30)

B. *Știință și artă*

Arta este contemplare *nemijlocită* a adevărului sau gîndire în *imagini* [...]. (B-30)

Poetul gîndește în imagini ; el nu *demonstrează* adevărul, ci îl *arată*. Poezia nu are scop în afara ei, ea își este sieși scop ; în consecință, imaginea poetică nu este pentru poet ceva exterior sau secundar, nu este mijloc, ci scop : în caz contrar, ea n-ar mai fi imagine, ar fi simbol. Poetului i se înfățișează imaginile și nu ideea, pe care, din cauza imaginilor, el n-o mai sesizează și care, atunci cînd opera e gata, e mai accesibilă gînditorului decît creatorului însuși. De aceea, poetul nu-și propune să dezvolte cutare sau cutare idee, nu-și propune probleme de rezolvat ; fără știrea și voința lui îi apar în fantezie imaginile și, fermecat de splendoarea lor, el se străduiește să le transpună din domeniul idealului și posibilului în realitate, cu alte cuvinte, să facă vizibil pentru toți ceea ce vede doar el. (B-22)

* Între idei și viața socială (*n.n.*).

[...] arta nu exprimă ideea prin intermediul noțiunilor abstracte, ci prin intermediul faptului viu, individual ; spunînd : „arta este reproducerea naturii în viață", avem în vedere același lucru : în natură și viață nu există nimic care să fiinţeze în mod abstract ; în ele totul este concret ; reproducerea trebuie să păstreze, în măsura posibilului, esența a ceea ce este reprodus ; tocmai de aceea, opera de artă trebuie să încerce să conțină cît mai puține elemente abstracte, să exprime totul, pe cît posibil, cît mai concret, în tablouri vii, în imagini individuale. (C-1)

Poezia se întemeiază pe sentimentele noastre interioare, pe atracția sufletului nostru către tot ceea ce este frumos, bun, rațional. [...] Poezia superioară constă în contopirea acestor trei principii și, cu cît se apropie mai mult o operă poetică de această plenitudine, cu atît ea este mai bună. [...] Sentimentele noastre sînt totdeauna stimulate de obiecte vii, și nu de noțiuni generale. [...] Pe această bază, pentru a ne putea satisface simțămintele, poeziei îi sînt necesare *imagini* vii, bine definite.

[...] Să *înțeleagă* adevărul poate orice om inteligent ; să *năzuiască* spre *bine* trebuie să vrea orice om care nu e lipsit de noblețe sufletească. Dar să *simtă* cu vigoare și adevărul și binele, să descopere în ele viață și frumusețe, să le reprezinte în imagini frumoase și bine conturate — acest lucru îl poate numai poetul și, în general, artistul. (D-8)

Adevărul constituie în aceeași măsură conținutul poeziei ca și al filosofiei ; din unghiul de vedere al conținutului, o operă poetică este același lucru ca un tratat de filosofie ; sub acest raport nu e nici o deosebire între poezie și gîndire. Și totuși, poezia și gîndirea nu sînt

nici pe departe unul și același lucru : ele se deosebesc în mod hotărît una de cealaltă prin forma lor, care de altfel și constituie însușirea esențială a fiecăreia dintre ele. Filosofia sau (să exprimăm această noțiune printr-un termen mai general) gîndirea acționează direct, prin intermediul rațiunii, asupra rațiunii [...] În poezie, dimpotrivă, principala forță în acțiune este fantezia, prin intermediul căreia se realizează exclusiv procesul de creație. Poezia judecă și gîndește — e adevărat — întrucît conținutul ei îl constituie același adevăr ca și conținutul gîndirii ; dar poezia judecă și gîndește prin imagini și tablouri, nu prin silogisme și dileme. Pentru a fi poetic, orice sentiment și orice gînd trebuie exprimat în imagini.

Să te năpustești asupra poeziei pentru faptul că *aduce* ideile *pe pămînt* este ca și cum ai acuza matematica pentru faptul că tot calculează și măsoară. În aceasta și constă esența poeziei, în faptul că ideii necorporale ea îi conferă o imagine vie, senzorială, frumoasă. [...] Una dintre condițiile cele mai importante ale unei opere de artă o constituie corespondența armonioasă a ideii cu forma și a frumuseții cu ideea, precum și integralitatea organică a construcției sale. De aceea, orice operă de artă trebuie să se distingă, în primul rînd, prin caracterul riguros unitar al ideii sau sentimentului ce stă la temelia ei. (B-48)

———

[...] actualmente, toți poeții, chiar și cei mari, trebuie să fie alături de gînditori, altminteri nu-i ajută talentul... Știința, știința vie a contemporaneității, a devenit astăzi călăuza artei, și fără ea inspirația e neputincioasă și talentul lipsit de forță !... (B-46)

———

[...] cel mai frecvent se amestecă la noi noțiunile de *știință* și *artă*. [...] Știința nu învață pe nimeni și nu dăscălește pe nimeni : ea oferă cunoașterea legilor în temeiul cărora există tot ceea ce există ; ea aduce la o unitate ideală varietatea obiectelor de aceeași natură. Arta are o însemnătate mult mai practică : ea este mai degrabă înzestrarea, talentul, *capacitatea* de a face ceva anume, decît de a cunoaște ceva anume. Artele sînt de două genuri : creatoare și tehnice. [...] Artele creatoare au

și ele o latură tehnică, accesibilă și oamenilor netalentați : poți să înveți să compui versuri ușoare și curgătoare, să descifrezi notele și să le interpretezi mai bine sau mai prost, să desenezi copii după originale ș.a.m.d., dar prin învățare și rutină nu poți deveni poet, muzicant, pictor. Tot ceea ce există, există în temeiul unor legi imuabile și raționale, și de aceea intră în competența științei (a cunoștințelor) ; prin urmare, arta intră și ea în competența științei, dar într-alt fel decît ca obiect de cunoaștere, și nici pe departe ca obiect de învățat, cu alte cuvinte ca meșteșug ce poate fi deprins prin intermediul științei [...] Cîte un critic-estetician judecă uneori mai bine o operă decît însuși artistul care a creat-o, dar nu e în stare să creeze el ceva. În sfera artei savantul *știe*, artistul *poate*. (B-81)

———

Conținutul științei și al literaturii este unul și același — adevărul ; prin urmare, întreaga deosebire dintre ele constă numai în forma, în metoda, în calea, în maniera prin care fiecare dintre ele exprimă adevărul. Și întrucît amîndouă au aceeași unealtă de exprimare — *cuvîntul,* ele pot fi distinse una de alta doar în temeiul unei deosebiri esențiale.

[...] deosebirea dintre ele este evidentă : știința este domeniul dezvoltării speculative, dialectice a adevărului, anume ca idee, fără vreo mijlocire a imaginii. Principalul personaj al științei e intelectul, și cît mai puțin fantezia. Arta, și în consecință și poezia, este, dimpotrivă, o dezvoltare *nemijlocită* a adevărului, în care gîndirea se exprimă prin imagine și în cadrul căreia principalul personaj este fantezia. Prin acțiunea analitică a raționamentului, știința extrage ideile generale din fenomenele vii. Prin acțiunea creatoare a fanteziei, arta fenomenalizează ideile generale prin imagini vii. Știința este moartă pentru cei neinițiați în tainele ei, arta își exercită influența uneori chiar și asupra oamenilor celor mai grosolani și neinstruiți. (B-96)

———

Filosoful se exprimă în silogisme, poetul — în imagini și tablouri, dar amîndoi spun unul și același lucru. Specialistul în economie politică, înarmat cu date statistice, *demonstrează,* acționînd asupra intelectului cititorilor sau ascultătorilor săi, că în societate situația cutărei clase

s-a ameliorat mult sau s-a înrăutățit considerabil, ca urmare a cutăror sau cutăror cauze. Poetul, înarmat cu imagini vii și pregnante ale realității *arată*, printr-o zugrăvire veridică, acționînd asupra fanteziei cititorilor săi, că situația cutărei clase din societate s-a ameliorat într-adevăr mult, sau s-a înrăutățit, ca urmare a cutăror sau cutăror cauze. Unul *demonstrează*, altul *înfățișează* și amîndoi *conving*, doar că unul cu argumente logice, iar celălalt prin imagini. Pe primul însă îl ascultă și-l înțeleg puțini, iar pe celălalt — toți. Supremul și cel mai sacru interes al societății este propria sa bunăstare repartizată în mod egal asupra tuturor membrilor ei. Drumul către o astfel de bunăstare e conștiința, iar conștiința poate fi ajutată de artă nu în mai mică măsură decît de știință. Aici și arta și știința sînt în egală măsură necesare și nici știința nu poate înlocui arta, după cum nici arta nu poate înlocui știința. (B-137)

Așadar, iată prima deosebire a științei față de artă în ceea ce privește relația cu societatea : tainele ei, adică procesul activității ei este accesibil doar celor inițiați, truditorilor care din pasiune s-au dedicat slujirii ei, prin urmare unei mici minorități din societate ; rezultatele științei sînt, în schimb, accesibile unei părți mai mari din societate, deci nu numai savanților, ci și diletanților.

Arta, dimpotrivă, există prin accesibilitatea ei pentru toți, deși nu în egală măsură și nu în același fel pentru toată lumea. [...] Pentru o deplină apropriere a artei și, prin urmare, pentru o deplină și reală desfătare prin ea, este necesar studiul temeinic, dezvoltarea ; *simțul estetic*, primit de om de la natură, trebuie să se ridice pînă la treapta *gustului estetic*, dobîndit prin studiu și dezvoltare. Iar acest lucru este posibil numai pentru cei care privesc arta nu ca pe o plăcută trecere a timpului, nu ca pe o ocupație distractivă, în lipsa alteia mai bune, sau ca pe un remediu ușor împotriva plictiselii, ci pentru cei ce văd în artă o treabă serioasă, care necesită meditație, provoacă idei, care dezvoltă și mintea, și inima. Arta trebuie să-și aibă nu doar diletanții, ci și sacerdoții, eroii și martirii, care, chiar dacă nu produc ei înșiși nimic, nu înseamnă că nu se ocupă de ea ca de cauza vieții

lor, ca de menirea lor, că nu își pun la inimă arzător succesele ei, slăbiciunile ei, decăderea ei ; studiind-o ei înșiși, o explică și altora.

Aceasta este tot o știință, o învățătură, pentru că în vederea unei adevărate însușiri a artei e nevoie să tot înveți și să înveți, mai mult și mai mult, și să înveți multe lucruri care par să fie cu totul în afara domeniului artei. (B-96)

[...] principalul scop al lucrărilor științifice este, așa cum am spus, transmiterea unor informații precise dintr-un anumit domeniu, iar esența operelor literare constă în aceea că influențează imaginația și că trebuie să trezească în cititor gînduri și sentimente generoase. O altă deosebire este aceea că în lucrările științifice sînt expuse evenimente petrecute aievea și sînt descrise obiecte care și ele există sau au existat în realitate, în timp ce operele beletristice ne descriu și ne povestesc prin exemple vii cum sînt și cum acționează oamenii în diferite împrejurări, iar aceste exemple sînt, în cea mai mare parte, create de însăși imaginația scriitorului. Pe scurt, această deosebire poate fi exprimată în felul următor : lucrarea științifică ne spune ce anume a fost sau este, iar opera beletristică — cum se întîmplă a fi de obicei sau totdeauna pe lumea asta. [...] Literatura științifică scapă lumea de incultură, iar cea beletristică — de grosolănie și trivialitate ; și una, și cealaltă sînt în aceeași măsură binefăcătoare și necesare pentru o autentică luminare a oamenilor și pentru fericirea lor. [...] Poeții sînt călăuzele oamenilor către o înțelegere generoasă a vieții și un mod de simțire generos ; citindu-le lucrările, învățăm să ne întoarcem fața de la tot ceea ce e trivial și păcătos, să înțelegem farmecul a tot ceea ce e bun și frumos, să iubim tot ceea ce e nobil ; citindu-i pe ei, devenim noi înșine mai buni, mai generoși. (C-36)

Știința modernă, întocmai ca și arta modernă, nu desconsideră nimic, se interesează de orice fapt viu, își spune cu plăcere părerea despre sine. [...] Știința și arta își însușesc întregul teritoriu al realității vii, poate nu atît de întins, în schimb mult mai dens decît domeniul nebulos al abstracțiunilor metafizice. (D-21)

În lucrările unui artist talentat, oricît ar fi ele de variate, poți sesiza totdeauna o trăsătură generală care le definește și le distinge de lucrările altor scriitori. În limbajul tehnic al artei se obișnuiește ca acest lucru să se denumească modul specific *de receptare a lumii* de către artist. Zadarnic însă vom încerca noi să încadrăm această receptare a lumii în anumite construcții logice, să o exprimăm în formule abstracte. Asemenea abstracții nu există de obicei în conștiința artistului ; nu rareori acesta emite în judecățile sale abstracte noțiuni flagrant opuse celor exprimate în activitatea sa artistică — noțiuni însușite de el pe încredere sau dobîndite de el prin alcătuirea grăbită, pur exterioară a unor silogisme false. Modul său propriu de a vedea lumea, care slujește drept cheie a caracterizării talentului lui, trebuie căutat în imaginile vii pe care le creează el. Tocmai în aceasta rezidă deosebirea esențială dintre talentul artistului și cel al gînditorului. În esență, forța rațională și capacitatea de creație sînt amîndouă în egală măsură proprii și în egală măsură necesare și filosofului, și poetului. Măreția rațiunii care filosofează și măreția geniului poetic constau în egală măsură în aceea că, aruncînd o privire asupra obiectului, sînt imediat în stare să distingă trăsăturile lui esențiale de cele întîmplătoare, apoi — să le organizeze judicios în propria conștiință și să le poată stăpîni în așa fel încît să aibă posibilitatea de a le invoca pentru orice combinații posibile. În schimb, deosebirea dintre gînditor și artist e aceea că la cel din urmă receptivitatea este mult mai vie și mai puternică. Amîndoi își extrag viziunea asupra lumii din faptele care au reușit să ajungă la conștiința lor. Dar omul cu o receptivitate mai vie, cu o „natură artistică", este puternic atras chiar de primul fapt de un anumit gen, care i se prezintă în cadrul lumii înconjurătoare. El nu are încă idei teoretice care i-ar putea explica respectivul fapt, dar vede totuși că în cazul dat există ceva deosebit, ce merită atenție, și cu însetată curiozitate pătrunde cu privirile faptul însuși, și-l însușește, îl poartă în sufletul său inițial ca pe o reprezentare unică, iar apoi îi alătură alte fapte și imagini, de aceeași natură, creînd în cele din urmă tipul care exprimă în sine toate trăsăturile esențiale ale tuturor fenomenelor particulare de același gen, remarcate anterior de poet. (D-32)

Misiunea istoricului e *să spună ce* s-a întîmplat ; misiunea poetului — *să arate cum* s-a întîmplat ; istoricul, știind *ce* a fost, nu știe *cum* a fost ; poetul trebuie doar să afle *ce* a fost, mai departe vede singur, și poate arăta și altora, *cum* a fost. De aceea, dacă știința aduce servicii poeziei, povestindu-i acesteia *ce* s-a întîmplat, la rîndul ei poezia lărgește limitele științei, arătînd *cum* s-a întîmplat. (B-34)

[...] orice unilateralitate și orice exclusivism stînjenesc deplina respectare a adevărului de către artist. Prin urmare, artistul trebuie sau să conserve inviolabil modul său simplu, copilăresc și nemijlocit de a privi lumea, sau (întrucît acest lucru este cu desăvîrșire imposibil în viață) să se salveze de unilateralitate printr-o posibilă lărgire a viziunii sale, însușindu-și noțiunile generale elaborate de teoreticieni. În acest fel se poate manifesta legătura dintre știință și artă. Transformarea liberă a celor mai înalte raționamente în imagini vii, laolaltă cu deplina conștiință a sensului celui mai înalt și general din fiecare fapt de viață, fie el oricît de particular și de întîmplător — iată idealul reprezentat de contopirea totală a științei și poeziei, pînă în prezent încă de nimeni atins. Artistul însă, care e condus de principii corecte în noțiunile sale generale, are totuși un avantaj față de scriitorul nematurizat sau fals maturizat, prin aceea că poate să se dăruiască mai liber impulsurilor naturii sale artistice. Simțul său nemijlocit îi va arăta fidel obiectele ; cînd însă noțiunile sale generale sînt false, atunci încep în el, inevitabil, lupta, îndoiala, nehotărîrea și, chiar dacă opera lui nu devine din această cauză definitiv falsă, ea se realizează totuși slab, incolor și nearticulat. Dimpotrivă, cînd noțiunile generale ale artistului sînt corecte și în deplină armonie cu natura sa, atunci această armonie și unitate se reflectă și în lucrările sale. Realitatea se oglindește atunci în operă cu mai multă strălucire și viață, îl poate conduce mai ușor pe teoretician spre concluzii corecte și, prin urmare, poate avea o mai mare însemnătate pentru viață. (D-32)

Conform cerințelor scolastice, o operă de artă nu trebuie să permită întîmplătorul ; în cadrul ei totul trebuie

să fie riguros imaginat, totul trebuie să se dezvolte succesiv dintr-un anumit punct determinat, cu necesitate logică şi *totodată cu naturaleţe!* Dar dacă *naturaleţea* pretinde absenţa *consecuţiei logice?* Potrivit părerii scolasticilor, nu trebuie alese subiecte în care întîmplătorul să nu poată fi adus sub incidenţa cerinţelor necesităţii logice. După părerea noastră, în schimb, orice subiecte sînt bune pentru o operă de artă, oricît ar fi ele de întîmplătoare şi, în cadrul unor asemenea subiecte, în numele felului artistic de a fi trebuie jertfită chiar şi logica abstractă, cu deplina convingere că viaţa, ca şi natura, îşi are propria ei logică şi că această logică s-ar putea dovedi incomparabil mai bună decît cea pe care i-o impunem adesea... (D-32)

Există două modalităţi de a exprima universul interior al reprezentărilor tale, prin intermediul gîndirii pure — în mod logic şi nemijlocit, în imagini. Fiecare dintre aceste modalităţi are subdiviziunile ei, dar noi, lăsînd la o parte prima modalitate, nelegată de preocuparea noastră, vom vorbi despre cea de a doua. Această a doua modalitate, *nemijlocită*, de exprimare a ideii este denumită, în general, poetică sau artistică. După părerea noastră, acest lucru e fals : poeticul poate să nu fie artistic, în schimb artisticul nu poate fi nepoetic. [...] În creaţie, forţa nu constă în idee, ci în forma care de la sine înţeles precumpăneşte în mod necesar şi condiţionează ideea : această formă trebuie să fie pătrunsă de strălucirea blîndă, duioasă a frumuseţii estetice.

Măreţia conţinutului (a ideii) nu numai că nu e chezăşia frumuseţii artistice, ci deseori o mai şi pune la îndoială. [...] Într-o operă de artă autentică se întîmplă totdeauna că ideea e înghiţită, ca să spunem aşa, de formă, şi că mai degrabă o vedem decît o înţelegem. În acest lucru şi constă *caracterul nemijlocit* al artei. [...]

[...] Prima şi cea mai înaltă modalitate a exprimării nemijlocite a adevărului este *poezia artistică* sau poezia formei : iar *poezia conţinutului*, adică acea poezie a cărei forţă şi măreţie constă în profunzimea şi măreţia ideii, ocupă poziţia de mijloc între cele două modalităţi

de exprimare a adevărului. Ea pendulează între elocinţă şi artă, trecînd neîncetat cînd la elocinţă, ceea ce îi dăunează, cînd la artă, ceea ce o înalţă. În acest sens ea este un soi de avorton şi operele ei nu pot nădăjdui la perenitate. (B-13)

C. *Conţinut şi formă*

[...] de fapt, amănuntele individuale nu tulbură cîtuşi de puţin semnificaţia generală a lucrului, ci, dimpotrivă, o înviorează şi o completează [...] ; în orice caz, poezia recunoaşte superioritatea indiscutabilă a individualului, chiar şi prin faptul că tinde din toate puterile către individualizarea vie a imaginilor ei [...]. (C-1)

De obicei se spune : „Poetul observă o multitudine de individualităţi vii ; nici una dintre ele nu poate sluji drept tip integral ; el observă însă ce anume este, în cazul fiecăreia dintre ele, general, tipic, lăsînd la o parte tot ceea ce este particular, el uneşte într-un întreg artistic trăsături împrăştiate la diferiţi oameni şi creează în felul acesta un caracter ce poate fi chintesenţa caracterelor reale". Să presupunem că toate acestea sînt întru totul corecte şi că totdeauna lucrurile se petrec întocmai ; chintesenţa unui lucru nu este însă, de obicei, asemănătoare cu însuşi lucrul : teina nu este ceai, alcoolul nu e vin ; de fapt, aşa procedează de regulă „ticluitorii" care ne prezintă în locul unor oameni vii chintesenţa eroismului sau a răutăţii, sub chipul unor monştri ai viciului sau al unor eroi de piatră. [...] De cele mai multe ori însă, reţeta nu este respectată întru totul : cînd îşi „creează" personajul, în imaginaţia poetului se perindă, de obicei, chipul unei anumite persoane reale : el o „reproduce" pe aceasta în personajul său tipic, uneori conştient, alteori — neconştient. [...] La aceasta s-ar putea obiecta : „e adevărat că drept prototip al unui personaj poetic slujeşte adesea o anumită persoană reală; poetul însă o ridică la rang de semnificaţie generală" ; s-o ridici în rang nici nu este însă, de obicei, necesar,

pentru că originalul însuşi are, în individualitatea sa, o semnificaţie generală ; e necesar doar — şi în aceasta şi constă una dintre calităţile geniului poetic — să fii în stare să înţelegi esenţa caracterului unui om real, să-l priveşti cu ochi scrutători ; în afară de aceasta, trebuie să mai poţi şi înţelege sau simţi cum ar începe să acţioneze şi să vorbească respectivul om în împrejurările în care îl va plasa poetul — o altă latură a geniului poetic ; în al treilea rînd, poetul trebuie să fie capabil să-l înfăţişeze, să-l redea exact aşa cum îl înţelege el — poate cea mai caracteristică trăsătură a geniului poetic. Să înţelegi, să poţi imagina sau simţi instinctiv şi să poţi reda cele înţelese — iată sarcina poetului în înfăţişarea celei mai mari părţi dintre personajele zugrăvite de el. (C-1)

Tipicitatea este una din legile fundamentale ale creaţiei şi fără ea nu există creaţie. [...] În creaţie mai este încă o lege : trebuie ca personajul, fiind expresia unui întreg univers distinct de indivizi, să fie în acelaşi timp şi *un anume* individ, un întreg, individual. Numai cu această condiţie, numai prin împăcarea acestor contrarii poate să devină o figură tipică [...] Felul artistic de a fi constă, de altfel, în faptul că, printr-o trăsătură, printr-un cuvînt, ni se reprezintă viu şi pe deplin ceea ce în lipsa ei nu s-ar putea niciodată reprezenta, nici în zece volume. Din această împrejurare şi decurge extraordinara prolixitate şi abundenţă verbală a tuturor lucrărilor nemarcate de însemnul artei. Artistul, în schimb, nu are nevoie de multe vorbe. Lui îi sînt de ajuns cîteva trăsături, cîteva cuvinte pentru a exprima o idee a cărei explicare necesită cîteodată un întreg tom. (B-15)

Pentru poet nu există fenomene fracţionate sau întîmplătoare, ci exclusiv idealuri, sau imagini tipice raportate la fenomenele din realitate, ca genurile la specie şi care, cu tot caracterul lor individual şi circumscris, integrează în sine toate însemnele generice comune ale unei întregi clase de fenomene posibile, ce exprimă o anumită idee. De aceea, fiecare personaj al unei opere de artă este reprezentantul unei mulţimi nelimitate de personaje aparţinînd aceluiaşi gen şi, din această cauză, şi spunem noi : omul acesta este un adevărat Othello, fata asta este o Ofelie desăvîrşită. [...] Şi tot de aceea în ştiinţă şi în artă realitatea este mai asemănătoare realităţii decît în realitatea însăşi, iar lucrările artistice, întemeiate pe născocire, sînt mai presus de orice evenimente, iar romanul istoric al lui Walter Scott este — în raport cu moravurile, obiceiurile, coloritul şi spiritul unei anumite ţări dintr-o anumită epocă — mai veridic decît orice istorie. Ştiinţa abstrage din faptele realităţii esenţa — ideea ; la rîndul ei, arta, împrumutînd material din realitate, îl ridică pînă la semnificaţia lui generală, generică, tipică, şi construieşte din el un întreg închegat. [...]

Aşadar, poetica este viaţă cu precădere, este esenţă, ca să spunem aşa, cel mai fin eter, un triplu extract, o chintesenţă a vieţii. (B-29)

Nichts ist drinnen, nichts ist draussen,
Denn was innen, das ist aussen. *

(Goethe)

Cu alte cuvinte, exteriorul este interiorul ieşit la iveală, iar interiorul de aceea şi este interior, pentru că are un exterior al său. Interiorul fără exterior este o posibilitate proaspătă, pentru că nu-i este dat să se manifeste, exteriorul fără interior este o formă fără sens, căreia îi lipseşte conţinutul. (H-1)

În artă, conţinutul nu e totdeauna ceea ce poate fi la prima vedere exprimat şi definit ; el nu este o concepţie sau o privire determinată asupra vieţii, nu e un principiu sau un sistem de credinţe şi convingeri diferite, un gen de şcoală filosofică sau de coterie politică ; conţinutul e ceva mai înalt, ceva din care decurg toate crezurile, convingerile, principiile ; conţinutul este modalitatea de receptare a universului de către poet, modul lui personal de a se simţi în sînul naturii şi prezenţa universului în sanctuarul sufletului lui. Cînd citiţi un poet

* „Nimic nu-i înlăuntru, nimic nu-i în afară, căci ceea ce-i lăuntric este şi exterior" (Goethe, *Epirrenia*, 1819—1820). *(n.n.)*.

fără conținut, dar înzestrat cu un mare talent, simțiți că *ceva* vă neliniștește, că v-a trezit o dorință pentru *ceva*, că v-a supus unei *anumite* stări nedefinite, dar că nu v-a satisfăcut, nu v-a îmbogățit cu nimic ; în cazul acesta, desfătarea însăși e numai enervare, excitare, nu și satisfacție. Dimpotrivă, atunci cînd citiți o operă poetică ce are un conținut profund, simțiți că tindeți spre ceva bine definit, că vă desfătați cu ceva pozitiv, că absorbiți o forță nouă, că existența voastră s-a îmbogățit, că v-ați realizat prin ceva. În acest caz suferiți pentru suferința poetului vostru, sînteți fericit de fericirea lui, pentru că în suferința lui sau în fericirea lui descoperiți jale sau bucurie general-umană, spiritul veacului, preocuparea timpului. Poetul respectiv vă cucerește, vă silește să vedeți totul în culorile în care vede el însuși totul. O asemenea influență exercită asupra spiritului marii poeți, ca de pildă Byron, Schiller, Goethe. Ei nu pot fi citiți laolaltă, dintr-o dată, dar fiecare dintre ei pune pe rînd stăpînire pe un întreg interval al vieții voastre și vă transformă pentru un timp în byronieni, schillerieni, goetheeni. În genere, la noi conținutul este înțeles într-o manieră exterioară, ca „subiect" al operei, fără să se bănuiască măcar că acest conținut este sufletul, viața, subiectul respectivului subiect. (B-37)

La Shakespeare fantasticul este totuși cu desăvîrșire altul decît fantasticul german, fantasticul lui Hoffmann ; în ciuda întregului său farmec miraculos, el nu se volatilizează în cine știe ce formă fără conținut sau în vreun conținut fără formă, ci apare în forme și imagini precis conturate și riguros definite. O atare strînsă contopire vie a unor astfel de contrarii cum sînt fantasticul indefinit al conținutului și artisticul definit al formei este posibilă numai în cazul marilor artiști, în cazul acelor sacerdoți unici și excepționali ai artei care, datorită naturii lor profund artistice, nu ies niciodată din sfera creației și nu permit pătrunderea în cadrul ei a vreunui element străin de ea, din domeniul gîndirii abstracte (reflecția). [...] Ideea nelegată în mod organic de formă, ideea care nu trece prin formă precum raza de soare printr-un cristal șlefuit, ci se zărește prin fisurile și crăpăturile formei, — este o idee mai accesibilă majorității, întocmai precum poeții „ideali" îi sînt mai accesibili decît artiștii autentici. (B-26)

[...] desăvîrșirea formei (unitatea dintre idee și formă) nu constituie trăsătura caracteristică a artei în sensul estetic al cuvîntului (al artelor frumoase) ; frumosul ca unitate a ideii cu imaginea, sau ca deplină întruchipare a ideii, este scopul năzuințelor artei în sensul cel mai larg al cuvîntului, adică „iscusința", ca scop al oricărei activități practice a omului. (C-1)

Ceea ce este inutil nu poate pretinde stimă. „Omul își este sieși scop" ; faptele omului însă trebuie să-și afle țelul în nevoile omului, nu în sine însuși. Tocmai de aceea imitația inutilă stîrnește cu atît mai mult dezgustul cu cît este mai desăvîrșită potrivirea exterioară : „De ce să mai fi irosit atîta vreme și atîta trudă ? gîndim noi, privind-o, și cît este de păcat că o astfel de inconsistență a conținutului poate sta alături de o asemenea desăvîrșire tehnică !" (C-1)

După părerea noastră, nu există poezie și creație, nu are nici o idee povestirea pe care ajungeți s-o știți dacă vi s-a povestit subiectul. O povestire poetică nu poate fi povestită : pentru a-i afla conținutul, ea trebuie să fie citită. (B-78)

Cînd forma este expresia conținutului, ea este legată de acesta atît de strîns, încît s-o desparți de conținut înseamnă să distrugi conținutul însuși și viceversa — să rupi conținutul de formă, înseamnă să distrugi forma. Această legătură vie, sau mai bine spus, această unitate organică și identitate a ideii cu forma și a formei cu ideea este apanajul exclusiv al genialității. (B-117)

Concretețea este principala condiție a unei opere poetice autentice ; în absența ei, opera este o lucrare artizanală, un trandafir contrafăcut, cu mirosul și culoarea trandafirului, dar fără viața lui, fără acel ceva ce nu poate fi numit, dar în care rezidă viața. [...] Legea con-

creteții decurge din legea libertății creației, întemeiată pe o necesitate de neînlăturat. Orice operă de artă este artistică numai pentru că e creată după legea necesității, pentru că nimic din ea nu este arbitrar, pentru că nici un cuvînt, nici un sunet, nici o linie a ei nu pot fi schimbate cu alt cuvînt, alt sunet, altă linie. Să nu se creadă că prin aceasta am distruge libertatea creației, dimpotrivă, tocmai prin aceasta o afirmăm. Artistul poate să înlocuiască nu numai un cuvînt, un sunet, o linie ; el poate înlocui orice formă, chiar și o parte întreagă a lucrării sale, dar, odată cu această înlocuire se modifică și forma și ideea, și nu vom mai avea de-a face cu aceeași idee, cu aceeași formă îmbunătățite, ci cu o idee nouă, cu o formă nouă. Așadar, în lucrările cu adevărat artistice, izvorîte din legile necesității, nu se află nimic întîmplător, nimic superfluu, nimic gratuit, totul este necesar. În drama lui Shakespeare nu există invenție, în înțelesul comun, obișnuit al acestui cuvînt ; fiecare dramă a lui este cea mai veridică, cea mai exactă descriere a unui eveniment petrecut în lumea reală, dar cunoscut numai de el, de Shakespeare, de parcă ar fi fost personal prezent la desfășurarea lui. Nici unul din personajele dramei sale nu va rosti vreun cuvînt care să nu trebuie să fie rostit, care să nu decurgă, adică, din caracterul lui, din plenitudinea propriei sale naturi. De aceea se poate scrie cîte o carte despre fiecare din personajele oricăreia dintre dramele sale, i se poate povesti istoria de la începutul pînă la sfîrșitul dramei. (B-13)

Forma nu este întotdeauna idee, dar trage adesea după sine ideea ; cuvîntul nu e totdeauna faptă, dar trage adesea după sine fapta. Literatura noastră a început cu forma fără idei, ea nu s-a născut din spiritul poporului, ci dintr-o pură imitație, dar nu trebuie totuși să disprețuim literatura noastră de imitație — fără ea nu l-am fi avut pe Pușkin. (B-32)

Nu ne place mai puțin decît oricui altcuiva ca în povestiri să fie înfățișată viața socială ; este însă cazul să înțelegem totuși că nu orice idee poetică permite introducerea problemelor sociale în operă ; nu trebuie să uităm că prima lege a artei este unitatea operei și că,

de aceea, înfățișînd copilăria, se cuvine să înfățișezi anume copilăria și nu orice altceva, nu probleme sociale, nu scene de război, nu pe Petru cel Mare și nu pe Faust, nu pe Indiana și nu pe Rudin, ci copilul cu sentimentele și noțiunile lui. Și oameni care formulează pretenții atît de injuste mai vorbesc despre libertatea de creație ! E de mirare că nu-l caută pe Macbeth în *Iliada,* pe Dickens în Walter Scott, pe Gogol — în Pușkin ! E cazul să înțelegem că ideea poetică este încălcată atunci cînd în operă sînt introduse elemente străine de ea și că, de pildă, dacă lui Pușkin i-ar fi venit ideea să înfățișeze în *Oaspetele de piatră* pe moșierii ruși sau să-și exprime simpatia față de Petru cel Mare, *Oaspetele de piatră* ar fi devenit o operă stupidă din punct de vedere artistic. Fiecare lucru la locul său : înfățișarea amorului meridional — în *Oaspetele de piatră,* tabloul vieții rusești — în *Oneghin,* Petru cel Mare — în *Călărețul de aramă.* Tot astfel, în *Copilăria* și *Adolescența* sînt la locul lor doar elementele specifice respectivei vîrste, iar patriotismul, eroismul, viața de război își vor afla locul în *Povestiri de război,* teribila dramă morală — în *Însemnările unui crupier,* înfățișarea femeii — în *Doi husari.* (C-22)

4

IDEEA ARTISTICĂ

A. *Artă și filosofie, artă și morală*

Dacă poezia, literatura, arta sînt recunoscute a fi obiecte atît de importante, încît istoria literaturii, de pildă, să devină obiectul unei atenții și al unui studiu general, atunci și problemele generale privind esența, semnificația, influența poeziei, literaturii, artei trebuie să trezească un mare interes, întrucît de felul în care sînt rezolvate ele depinde punctul nostru de vedere cu privire la obiect [...]. (C-6)

[...] nevoiți să recunoaștem îndreptățirea foarte multor atacuri ale lui Platon la adresa artei, avem totuși dreptul să spunem că poezia are o mare însemnătate pentru formarea și, în continuare, ameliorarea moravurilor și a bunăstării materiale ; ea are o astfel de însemnătate și atunci cînd nu se preocupă de acestea. Au fost însă numeroși poeții care au dorit cu seriozitate și conștiință să devină slujitorii moralității și instruirii, care au înțeles că, odată cu talentul, au fost investiți și cu obligația de

a fi mentorii concetățenilor lor. Au existat asemenea poeți și în vremea lui Platon ; cu certitudine îl cunoaștem sub acest aspect pe Aristofan. „Poetul, spune el, este învățătorul celor maturi“, și toate comediile sale sînt pătrunse de cea mai serioasă orientare. (C-6)

Opera literară, cea sinceră și nu cea de comandă, este posibilă numai atunci cînd primul temei și soluția externă a unui fapt luat ca atare constituie încă o întrebare, o ghicitoare care îl preocupă pe autorul însuși. La talentele viguroase însă, chiar actul creației este atît de pătruns de întreaga profunzime a adevărului vieții, încît uneori, din simpla expunere a faptelor și relațiilor realizată de artist, soluția lor decurge de la sine. (D-47)

[...] adevărul este o condiție necesară, dar nu un merit al operei. Meritul îl judecăm după lărgimea viziunii autorului, după fidelitatea înțelegerii și vitalitatea reproducerii fenomenelor cu care vine în contact. (D-45)

Ideea este pentru poezie ceea ce este uleiul pentru lampă : cu el, lampa arde cu flacără egală și limpede, fără el, răbufnește cînd și cînd, scoate scîntei, fumegă și, treptat, se stinge. (B-42)

Cînd ideea luată ca temelie a unei opere este ea însăși falsă, opera nu poate fi reușită, în ciuda talentului autorului ei ; iar dacă e vorba de unul fără chemare și posibilități, atunci lucrarea devine o nerozie. (B-49)

[...] poezia și filosofia nu numai că nu se înstrăinează una de cealaltă, ci dimpotrivă, își întind permanent una alteia mîna, pentru a se sprijini reciproc, și deseori se și confundă într-atît încît unele opere filosofice le-ai numi în primul rînd poetice, iar unele poetice — filosofice. (B-51)

Arta nu se dezvoltă niciodată independent, solitar : dimpotrivă, dezvoltarea ei este totdeauna legată de cele-

lalte sfere ale conștiinței. În perioada copilăriei și a adolescenței popoarelor, arta este totdeauna, mai mult sau mai puțin, expresia unor idei religioase, iar în epoca maturității — a concepțiilor filosofice. (B-48)

Oricum, veacul nostru este veacul cugetării. De aceea reflecția este un element logic al poeticii timpurilor noastre, și aproape toți marii poeți ai timpurilor noastre i-au plătit din plin tributul : Byron în *Manfred*, *Cain* și alte lucrări ; Goethe în special în *Faust* ; întreaga poezie a lui Schiller este cu precădere *reflexivă*, gînditoare. În timpul nostru poezia în accepțiunea poeților antici, contemplînd fenomenele vieții fără vreo raportare la individualitatea poetului (poezia obiectivă), aproape nu mai e posibilă. Și în vremea noastră nu e poet și mai ales nu e artist cel care nu are la baza talentului lui contemplativitatea anticilor și capacitatea reproducerii fenomenelor vieții fără vreo raportare la propria personalitate ; în schimb, în vremurile noastre absența elementului interiorizat (subiectiv) este în cazul poetului un neajuns. Chiar și lui Goethe i se reproșează, nu fără temei, absența elementelor istorice și sociale, o mulțumire senină în raport cu realitatea așa cum e. Acest lucru a și fost cauza faptului că, mai puțin *artistică* decît cea goetheeană, dar mai *umană*, mai *omenească*, poezia lui Schiller a avut un ecou mai mare în omenire decît poezia lui Goethe. (B-29)

Arta are legile ei, pe baza cărora și trebuie analizate produsele ei. Ideea exprimată de poet în creație poate să contrazică convingerile personale ale criticului, fără să înceteze să fie adevărată și generală, cu condiția ca respectiva creație să fie într-adevăr artisică. [...] Prin urmare, pentru a afla dacă e adevărată ideea exprimată de poet în creația sa, trebuie mai întîi aflat dacă acea creație a lui este cu adevărat artistică. (B-21)

Literatura trebuie să sesizeze o idee în timp ce ea se mai află încă în mințile oamenilor, urmînd ca abia în viitor să fie realizată ; în acest moment trebuie să înceapă judecarea literară a obiectului prin prisma dife-

ritelor sale fațete și interese. După ce o idee s-a transpus în faptă, s-a modelat și s-a rezolvat definitiv, literatura nu mai are ce face [...]. (D-14)

În anii de demult [...] se spunea că poetul se dăruiește pe sine și întreaga sa viață dezvoltînd cutare sau cutare temă. Actualmente, în analizele estetice, această manieră a fost părăsită, întrucît s-a ajuns la convingerea că în caracterul și viața omului nu poate exista o intenție arbitrar predeterminată. În lucrările poetului, artistului, se răsfring impresiile din viața sa, iar caracterul acestora este determinat de evenimentele din care s-a constituit existența lui. El nu acționează după un program impus, alcătuit încă din copilărie pentru toată viața, ci urmează cursul viu al întîmplărilor, oglindind în sine neajunsurile și meritele, durerile și bucuriile societății sale și ale timpului său. Așa sînt actualmente privite marile personalități din domeniul poeziei. (D-18)

Arta poate fi organul anumitor idei și orientări, dar numai atunci cînd este, înainte de orice, artă. Altfel, operele ei vor fi niște alegorii lipsite de viață, niște disertații reci și nu o reproducere vie a realității. (B-135)

[...] ceea ce este artistic, este și moral ; ceea ce nu este artistic poate să nu fie imoral, dar nu poate să fie moral. În consecință, problema moralității operei poetice trebuie să fie o problemă de ordinul doi și să decurgă din răspunsul la întrebarea dacă lucrarea este sau nu artistică. (B-21)

Poezia, în înțelesul ei cel mai înalt, nu numai că nu poate fi imorală, dar nu poate să nu fie morală ; orice operă artistică este neapărat morală, chiar dacă ea nu a avut deloc în vedere morala, în timp ce o operă pseudo-artistică, chiar cînd își propune țeluri morale, nu mai este morală în înțelesul elevat al acestui cuvînt, chiar dacă nu este nici imorală.

[...] poezia [...] nu demonstrează nimic, în schimb înfățișează totul ; arma ei nu este silogismul, ci imaginea,

influența ei asupra omului este pur nemijlocită, ca și influența naturii însăși. Poezia nu trebuie să preamărească virtutea : e de ajuns ca ea să înfățișeze sfînta ei imagine, și lumea va îndrăgi virtutea ; poezia n-are nevoie să acuze viciul, ea trebuie doar să-l înfățișeze, și inima oamenilor se va umple de mînie față de viciu. (B-33)

Arta este reproducerea realității, prin urmare sarcina ei nu constă în a corecta sau înfrumuseța viața, ci în a o arăta așa cum este ea de fapt. Numai în acest caz sînt identice poezia și moralitatea [...] Arta a atras de mult asupra ei atacurile și ura moraliștilor, a acestor vampiri care mortifică viața prin răceala atingerii lor și care se străduiesc să încătușeze infinitul ei în cadrele și cuștile injuste ale definițiilor lor *intelectuale* și *nu raționale*. (B-21)

Frumusețea înaltă meritele morale, dar fără acestea din urmă frumusețea există în timpurile noastre numai pentru ochi, nu și pentru inimă și suflet. (B-54)

Cu cît opera de artă recurge mai puțin la moralizare, cu cît mai puțin pătimaș își alege artistul figurile și situațiile prin care are intenția să-și fundamenteze ideea, cu atît este mai viu și mai bine construit tabloul său, cu atît mai curînd atinge, prin intermediul acestuia, influența dorită. (P-6)

Shakespeare n-a cunoscut gîndirea germană modernă, dar concepția lui despre lume, întocmai ca și abundența ideilor morale, n-a suferit, nu s-a îngustat din pricina asta. [...] Trebuie să ne bucurăm că răsuflarea veninoasă a reflexivității (veninoasă pentru poezie) nu l-a atins pe Pușkin și n-a privat, în felul acesta, omenirea de un mare artist. Înțeleg valoarea, însemnătatea și necesitatea unei poezii reflexive, eu însumi sînt nebun după simbolicul *Prometeu* al lui Goethe ; dar, în primul rînd, insist că atunci cînd se vorbește despre poezie adevărată (nemijlocită) se poate trece sub tăcere poezia reflexivă, iar, în al doilea rînd, văd ideea morală numai în imagini *fenomenalizate, nefăcute de mîna omului,* care să constituie ele singure realitatea absolută și nu cele în care a viclenit înțelepciunea omenească. [...] Încă o dată : norocul nostru că natura lui Pușkin nu s-a lăsat dusă de reflexivitate și tocmai din cauza asta este el un mare poet. (B-150)

Poezia ține de domeniul acelor obiecte a căror înțelegere trebuie să înceapă prin senzație și nu prin reflecție : în condițiile unei dezvoltări firești, cea din urmă trebuie să fie rezultatul celei dintîi. (B-38)

B. *„Arta pură"*

Secolul nostru [...] respinge hotărît arta pentru artă, frumusețea de dragul frumuseții. Și ar greși amarnic cel care s-ar gîndi să vadă în reprezentanții artei contemporane o castă izolată a artiștilor, care și-ar fi întemeiat propria lor lume fantastică în mijlocul realității contemporane cu ei. [...]

Spiritul vremurilor noastre este de așa natură, încît chiar cea mai mare forță creatoare poate stîrni numai temporar admirația, dacă se mărginește la „un cîntec păsăresc", dacă-și creează o lume proprie care să nu aibă nimic comun cu realitatea istorică și filosofică a contemporaneității, dacă își imaginează că pămîntul nu e demn de ea, că locul ei este în nori, că suferințele și nădejdile lumești nu trebuie s-o tulbure în viziunile ei secrete și în contemplările ei poetice. Operele unei astfel de forțe creatoare, oricît ar fi de mare, nu vor pătrunde în viață, nu vor stîrni entuzismul și compasiunea nici printre contemporani, nici printre urmași. (B-45)

Cum se poate atunci să-și găsească apărători așa-numita teorie a „artei pure" (a unei arte inexistente și imposibile), care pretinde literaturii să se preocupe în exclusivitate de formă ? În cazul acestora, totul se întemeiază pe faptul că adepții așa-numitei arte pure nu sesizează ei înșiși sensul adevărat al dorințelor lor, sau doresc să inducă pe alții în eroare vorbind despre o artă

pură pe care nimeni nu o cunoaște, și pe care ei înșiși de fapt nu o doresc. Fără să zăbovim asupra frazelor generale care ascund, cu sau fără știința lor, adevăratele lor dorințe, este cazul să privim mai îndeaproape faptele care stau mărturie tendințelor lor, e cazul să vedem în ce spirit scriu ei înșiși, în ce spirit sînt scrise lucrările acceptate de ei, pentru a constata că ei nu se îngrijesc nici pe departe de o artă pură, independentă de viață ci, dimpotrivă, doresc să impună literaturii slujirea exclusivă a unei singure tendințe, ce are o semnificație pur cotidiană. (C-16)

E, într-adevăr, timpul să terminăm cu amintirile despre o anume artă pură și abstractă, care nu a existat niciodată, nicăieri. E timpul să încetăm să credem că arta poate fi preamărită, închipuindu-ne-o ca pe un vagabond oarecare, fără casă și patrie, aici ca pe o țigancă, aici ca pe o femeie ușoară, nu pentru bani ci din pasiune pentru meserie... Cînd și unde a existat o asemenea artă ? Arta grecilor antici se apropie, în lume, cel mai mult de idealul unei arte pure, independente de viața reală, și totuși arătați-mi vreo altă artă care să exprime cu aceeași plenitudine, nuanțare și multilateralitate toate elementele vieții, religioase, politice, statale, cetățenești și particulare a elenilor... Tocmai de aceea, dacă n-ai idee de viața istorică și intimă a acestui popor, nu-i poți înțelege nici poezia. [...] Cavalerii inexistenței arte pure îl indică în mod solemn, dintre scriitorii lumii moderne, pe Goethe, dar și aici, dincolo de așteptări, ei află argumente împotriva lor și nu pentru ei... [...] La Goethe trebuie să distingem omul de artist. Goethe a fost un foarte mare artist, dar ca om a fost dintre cei mai obișnuiți... Nu arta, ci caracterul lui personal l-a făcut să se învîrtească permanent printre puternicii lumii, să trăiască și să respire din pomana zîmbetelor lor, precum și să manifeste cea mai rece nepăsare față de tot ceea ce nu-l privea direct, față de tot ceea ce-i tulbura liniștea jupiteriană — ca să ne exprimăm poetic — și egoistă — ca să ne exprimăm prozaic. De aceea, indiferența lui Goethe față de problemele acute ale istoriei sale contemporane nu are nimic de-a face cu arta : arta nici nu se gîndea să-l oblige în favoarea ei, printr-o indiferență morală de acest gen. Și cu toate acestea, ca ar-

tist, ca poet, Goethe a fost pe deplin fiul țării sale, al veacului său, a exprimat din plin dacă nu toate, atunci foarte multe dintre laturile esențiale ale realității contemporane lui. (B-127)

Ce este arta pură nu știu bine nici adepții ei, și din această cauză ea le apare ca un soi de ideal ce nu există realmente. Ea este în esență un extremism nociv al altui extremism nociv, adică al artei didactice, școlărești, reci, uscate, moarte, ale cărei producții nu sînt decît exerciții de retorică pe o temă dată. Fără nici o îndoială, arta trebuie să fie, înainte de toate, artă, și abia după aceea poate să fie și expresia spiritului și a orientării societății într-o anumită epocă. Oricît de minunate ar fi ideile care încarcă anumite versuri, oricît de puternic ar răsuna în ele întrebările actuale, dacă din ele lipsește poezia, ele nu pot cuprinde nici idei minunate și nici un fel de întrebări, și tot ceea ce poate fi remarcat la ele este doar o intenție frumoasă, prost realizată. (B-137)

Nici un poet nu poate fi mare de la sine și prin sine, nici prin propriile sale suferințe, nici prin propria sa fericire ; orice mare poet e mare tocmai pentru că rădăcinile suferinței sau ale fericirii sale sînt adînc înfipte în pămîntul socialului și al istoriei, pentru că, în consecință, el este un organ și un reprezentant al societății, al timpului, al omenirii. [...] Dar, înainte de a stabili însemnătatea istorică a unui poet, trebuie stabilită însemnătatea sa pur artistică ; fără acest lucru nimeni nu va înțelege de ce critica sau estetica recunoaște pe un poet ca poet, și pe altul nu, pentru ce vede într-unul un poet mare, iar în altul — pe unul obișnuit. Iată, aici are estetica dreptul să se întemeieze exclusiv pe un principiu filosofic al artei, fără să se raporteze nici la istorie, nici la celelalte sfere ale conștiinței. [...] Terminînd analiza laturii artistice a artei, estetica se orientează [...] spre conținutul artei și, nerenunțînd cîtuși de puțin la drepturile ei legitime și inalienabile, intră în alianță cu o altă sferă, înrudită cu ea, sfera istoriei. (B-48)

[...] recunoscînd pe deplin că arta trebuie să fie înainte de toate artă, credem totuși că ideea unei anumite arte

pure, înstrăinate de toate cele, trăind în propria ei sferă fără să aibă nimic comun cu celelalte laturi ale vieții, este o idee abstractă, de domeniul visului. O astfel de artă n-a existat niciodată, nicăieri. (B-137)

Prin teoria caracterului pur artistic sau a artei pentru artă nu se înțelege cîtuși de puțin același lucru ca atunci cînd se pretinde lucrărilor literare o corespondență a ideii cu forma și o finisare artistică exterioară [...]. Cerințele partizanilor „artei pentru artă" sînt altele : ei vor, nici mai mult, nici mai puțin, decît ca scriitorul artist să se depărteze de orice probleme vitale, să nu aibă nici o convingere bine gîndită, să fugă de filosofie, ca de ciumă, și, cu orice preț, *să cînte precum pasărea pe o ramură*, după expresia lui Goethe, care a devenit deviza lor permanentă. O urmă de bun simț i-a împiedicat totuși pe admiratorii artei pure să-și formuleze cerințele prea direct și fără jenă. [...] ei s-au străduit să-și atenueze teoria prin diferite delimitări și artificii poetice. [...] Datorită unor asemenea evoluții, părerile lor au dobîndit un aspect destul de decent și au reușit chiar să înșele pe mulți oameni, deloc proști. (D-27)

Aici ne despărțim de adepții așa-zisei *arte pentru artă*, care presupun că o zugrăvire excelentă a unei frunze de copac este tot atît de importantă ca, de pildă, excelenta zugrăvire a caracterului unui om. S-ar putea ca subiectiv acest lucru să fie îndreptățit: de fapt, forța talentului poate fi identică la doi artiști, și numai sfera activității lor — deosebită. Nu vom fi însă niciodată de acord că un poet care își consumă talentul în descrierea exemplară a frunzulițelor și pîrîiașelor poate avea aceeași însemnătate cu unul care, cu un talent de forță egală, reușește să reproducă, de exemplu, fenomene ale vieții sociale. Credem că pentru critică, pentru literatură, pentru societatea însăși este mult mai importantă chestiunea privind scopul în care e folosit, obiectul prin care este exprimat talentul unui artist, decît cea privitoare la dimensiunile și însușirile respectivului talent în sine, în abstract, în virtualitate. (D-30)

Literaților *puri* — oameni ai sunetelor și formelor — li s-a urît cu orientarea civică a literaturii noastre [...] De cînd însă ni s-a răsfățat gustul și ni s-a rafinat el într-atît? Am suportat fără să crîcnim, timp de zece ani, vorbăria despre tot soiul de camelii și aspazii petersburgheze care, în primul rînd, seamănă în întreaga lume una cu alta, ca surorile, iar în al doilea rînd au însușiri comune cu chifteluțele, așa că uneori te poți delecta cu ele, dar să vorbești despre ele efectiv nu ai ce. (H-38)

[...] resping hotărît așa-numita creație neconștientă și fără finalitate. Suspectez acest lucru a fi pur și simplu un mit inventat de critica estetizantă, pentru cît mai mult mister. În antichitate, cînd poetul era bard și improvizator, încă se mai putea, probabil, admite că îl lumina inspirația și că nu-i era lui însuși limpede cum și pentru ce se constituia cîntarea lui. Actualmente însă, cînd poetul nu mai poartă hlamidă și cunună de lauri, ci surtuc și pălărie rotundă, actualmente cînd nu mai cîntă ci scrie și tipărește, actualmente, spun, e cam tîrziu să mai vezi în poet o rudă apropiată a idealizatei Pythia din Delfi. Poetul este, înainte de toate, la fel ca fiecare dintre noi, un membru al societății. [...] Pentru a scrie într-adevăr cu sîngele inimii și vlaga nervilor e nevoie să iubești și să urăști fără de margini și profund conștient. Iar pentru a iubi și a urî, și pentru ca această dragoste și ură să fie purificate de orice amestec al interesului personal și al orgoliului mărunt, e necesar să meditezi îndelung și să ajungi să știi multe. Și cînd toate acestea sînt înfăptuite, cînd poetul a cuprins cu mintea sa viguroasă întregul sens al vieții omenești, al luptei și al suferinței umane, cînd a pătruns cu gîndirea sa principiile, cînd a surprins legătura puternică dintre fenomene disparate, cînd a înțeles ce trebuie să facă și ce e obligat să facă, pe ce direcție și prin ce resorturi trebuie acționat asupra minții oamenilor, atunci creația inconștientă și lipsită de finalitate devine pentru el, fără îndoială, imposibilă. [...]

Prin urmare, după părerea mea, poetul autentic, în momentul cînd ia pana în mînă, este riguros și limpede conștient de acel scop final spre care se va orienta noua sa creație, de impresia pe care aceasta va trebui s-o

producă în mintea cititorilor, de acel sfînt adevăr pe care el li-l va demonstra prin imaginile sale clar conturate, de rădăcinile acelei rătăciri nefaste pe care el le va tăia. Poetul este sau un mare luptător al ideii, un „cavaler al spiritului“, cum spune Heine — fără teamă și prihană —, sau un parazit neînsemnat care consolează alți paraziți neînsemnați, cu mici șmecherii de bufon. Cale de mijloc nu există. (P-23)

Regulii lui Voltaire : „toate genurile sînt bune, cu excepția celui plictisitor“, vremea noastră îi adaugă insistent următoarea completare : „și a celor inactuale“, așa că formularea completă a regulii va fi : „toate genurile sînt bune, cu excepția celor plictisitoare și inactuale“. De aceea, chiar dacă nu recunoaștem în mod necondiționat ca bun tot ceea ce la vremea sa a avut un succes uriaș, privind obiectul din punct de vedere *istoric*, vom vedea totuși în toate acestea și laturile lor bune. În consecință, admirînd geniul uriaș al unui Dante, Shakespeare, Cervantes, timpul nostru nu neagă meritele unui Corneille, Racine și Molière ; fără să îngenunchem în fața lui Lomonosov, Derjavin, [...], Karamzin, fără să vedem în ei prea multe pentru noi înșine, nu vom pronunța cu mai puțină stimă numele lor, ca al unor oameni ale căror creații, la vremea *lor*, au fost *contemporan* bune, au satisfăcut, adică, cerințele contemporanilor lor. O critică pur artistică, ce nu admite un punct de vedere istoric, nu mai este azi bună de nimic, fiind unilaterală, pătimașă și ingrată. Artisticitatea este și actualmente o mare calitate a lucrărilor literare, dar, dacă alături de ea nu e prezentă și calitatea de a fi în spiritul contemporaneității, ea nu ne mai poate atrage cu putere. (B-93)

C. *Viziune, patos*

[...] dacă nu avem încă [...] o poezie socială vie, și toate încercările de a o face eșuează în pamflet, înseamnă că trebuie să regretăm acest fenomen și să dorim ca poeții noștri să se dedice cu mai multă seriozitate poeziei vieții și nu să le interzicem să atingă acutele

probleme contemporane, trăgînd concluzia ca din cauza unor încercări nereușite, nu pot apărea și unele reușite. (D-49)

Nu există vreo concepție despre lume, nu există vreun punct de vedere privitor la relațiile sociale care să nu poată fi exprimat în modul cel mai convingător și atrăgător în opera poetică. (P-30)

Să privezi arta de dreptul de a sluji interesele sociale înseamnă s-o înjosești — și nu să o înalți — întrucît acest lucru înseamnă s-o lipsești de însăși forța ei vitală, adică de idee [...]. (B-137)

În zilele noastre arta și literatura au devenit, mai mult decît oricînd, expresia problemelor sociale pentru că în vremea noastră aceste probleme au devenit generale, accesibile tuturor, mai clare pentru toată lumea, de un interes primordial, situîndu-se în fruntea tuturor celorlalte probleme. (B-137)

[...] actualmente și talentele mari, și cele mici, și mediocritatea, și lipsa de talent — toată lumea tinde să înfățișeze oameni reali, și nu imaginari ; dar, întrucît oamenii reali trăiesc pe pămînt, în societate, și nu în văzduh, în nori, unde locuiesc doar arătări, e natural ca scriitorii timpului nostru să înfățișeze odată cu oamenii și societatea.

Societatea este, de asemenea, ceva real și nu închipuit, și de aceea esența ei o constituie nu doar costumele și coafurile, dar și moravurile, obiceiurile, concepțiile, relațiile ș.a.m.d. Trăind în societate, omul e dependent de aceasta și în modul său de gîndire, și în modul său de acțiune. Scriitorii timpului nostru nu pot să nu înțeleagă acest simplu și evident adevăr și de aceea, înfățișînd omul, ei se străduiesc să pătrundă cauzele pentru care el este sau nu este așa. (B-70)

Arta nu acceptă idei filosofice abstracte, și cu atît mai puțin raționamente : ea acceptă numai idei poetice,

iar ideea poetică nu este nici silogism, nici dogmă, nici regulă, ci pasiune vitală, *patos*... [...] În patos poetul e îndrăgostit de idee ca de o făptură vie, minunată, e pasional pătruns de ea și o contemplă nu prin rațiune, nu prin judecată, nu prin sentiment sau prin vreo altă capacitate a sufletului, luată separat, ci prin existența sa morală plenară și integrală și de aceea ideea se manifestă în lucrările lui nu ca idee abstractă, nu ca formă moartă, ci ca o creație vie, în care frumusețea vie a formei este chezașul prezenței ideii dumnezeiești din ea, și în care nimic nu-ți sugerează vreo însăilătură sau lipitură și în care nu există graniță între formă și idee, pentru că laolaltă ele sînt o creație integrală, unitară, organică. [...]

Atunci de ce, vor spune, să numim acest lucru *patos* și nu *pasiune?* Din cauză că, în sine, cuvîntul „pasiune" conține un înțeles mai sensibil, în timp ce „patos" presupune un înțeles mai moral [...]

[...] patosul este totdeauna o pasiune pe care o aprinde în sufletul omului *ideea* și care tinde permanent spre idee, este prin urmare o pasiune pur spirituală, morală, cerească. Simpla înțelegere a ideii, patosul o transformă în dragostea plină de energie și de năzuință pasionată pentru idee. [...]

De aceea, expresia : *în această lucrare există o idee, iar cealaltă n-are idee,* nu este întru totul exactă și definită. Ar trebui mai degrabă spus : *în ce constă patosul acestei lucrări?* sau : în această lucrare este patos, iar în cealaltă — nu. Așa va fi mult mai exact și mai bine definit ; pentru că mulți iau drept *idee* ceva ce poate fi idee oriunde, numai în operă nu, unde li se pare că o văd, dar unde, de fapt, ea nu e decît o simplă înclinație de a moraliza, ascunsă cumva de zdrențele însăilate ale unei forme sărăcăcioase, de sub care transpare de altfel goliciunea ei. Patosul este cu totul altceva. [...]

[...] chiar acest patos, turnat în deplinătatea activității creatoare a poetului este cheia personalității sale și a poeziei lui. Prima sarcină, prima cauză a criticului trebuie să fie dezlegarea secretului : în ce constă patosul operei poetului, pe care s-a apucat să-l explice și să-l aprecieze ? (B-57)

În operele poetice autentice, ideea nu se manifestă ca noțiune abstractă, exprimată dogmatic, ci constituie

propriul lor suflet, răsfrîngîndu-se în ele ca lumina într-un cristal. În creațiile poetice ideea constituie *patosul* lor. Ce înseamnă patos ? Înseamnă să te lași pasionat, pătruns și transportat de o idee. (B-66)

Fără patos, orice poezie este imposibilă, iar didacticismul, ca să nu omoare poezia, trebuie să fie totdeauna suprasaturat de o însuflețire pasionată. (B-76)

[...] poezia epică în forma ei pură nu este actualmente posibilă ; încercați să povestiți evenimentele fără o idee fundamentală, fără să le grupați astfel încît cititorul să poată vedea ideea care le luminează, și veți eșua în sensul unui Dumas-tatăl, Féval și compania, și nici un om dezvoltat nu vă va deschide cărțile și nu vă va adresa un mulțumesc pentru calmul vostru epic. [...] Un tablou total obiectiv este o fotografie ; o povestire total obiectivă este declarația unui martor, consemnată de stenograf ; o muzică total obiectivă e o flașnetă ; să dobîndești o asemenea obiectivitate înseamnă să distrugi în poezie orice element patetic și, odată cu asta, să ucizi poezia, să ucizi arta și chiar și știința și orice mișcare a gîndirii [...]. (P-12)

Acum avem nevoie de energie și pasiune ; fără ele sîntem mult prea timizi și blînzi ; nu ne putem mulțumi cu acei poeți care, entuziasmîndu-se de adevărul dezvăluit lor, nu fac și efortul să-l pună pe un soclu înalt, în văzul tuturor confraților lor. (D-33)

Libertatea de creație se pune ușor de acord cu slujirea contemporaneității : pentru acest lucru nu e necesară vreo autoconstrîngere, nu e necesar să scrii pe teme date, să-ți siluiești fantezia ; pentru acest lucru trebuie doar să fii cetățean, fiul societății tale și al epocii tale, să-ți însușești interesele ei, să-ți contopești propriile aspirații cu aspirațiile ei ; pentru acest lucru e nevoie de simpatie, de dragoste, de un sănătos simț practic al adevărului, care să nu despartă convingerile de fapte, ope-

rele de viață. Ceea ce a pătruns și s-a întipărit adînc în suflet se va și exterioriza firesc. (B-45)

Cînd e vorba de judecăți literare, două sînt în special principiile ce trebuie să fie prezente în memoria noastră: ideea relației literaturii cu societatea și problemele ce o preocupă pe aceasta; ideea situației actuale a literaturii noastre și a condițiilor de care îi depinde dezvoltarea. [...] În toate domeniile activității umane, doar orientările care se află într-o legătură vie cu nevoile societății dobîndesc o dezvoltare strălucită. Tot ceea ce nu are rădăcini în pămîntul vieții rămîne anemic și palid și nu numai că nu dobîndește vreo semnificație istorică, dar rămîne și în sine, independent de influența asupra societății, ceva neînsemnat. Cînd însă e vorba de năzuințele și faptele ce țin de sfera vieții materiale, științifice, sociale, respectivul adevăr este recunoscut de către toți în mod indiscutabil. Atunci cînd e vorba de pictură, sculptură, arhitectură, nici un om cît de cît competent nu se va apuca să contrazică ideea că fiecare din aceste arte a ajuns la o dezvoltare strălucită numai atunci cînd această dezvoltare a fost condiționată de cerințele generale ale epocii. Sculptura a înflorit la greci numai pentru că a fost expresia unei trăsături dominante din viața lor: expresia unei pasionate celebrări a frumuseții formelor corpului omenesc. Arhitectura gotică a făurit monumente splendide numai pentru că a fost slujitoarea și purtătoarea de cuvînt a năzuințelor medievale. Școala de pictură italiană a produs tablouri minunate numai pentru că a fost interpreta tendințelor societății din veacul și din țara respectivă, pentru că a slujit spiritul vremii, care consta într-o strînsă coeziune între admirația clasică pentru frumusețea corpului omenesc și năzuințele senine ale evului mijlociu.

Literatura ar constitui o stranie excepție de la regula generală, dacă ar putea produce ceva remarcabil dezicîndu-se de viață. Am mai spus însă [...] că asemenea cazuri nu au existat niciodată. [...]

[...] Literatura nu poate să nu fie slujitoarea uneia sau alteia dintre orientările de idei; această menire sălășluind chiar în natura ei este o menire pe care nu e în putere s-o refuze, chiar dacă ar dori să facă acest lucru. Adepții teoriei artei pure, prezentată nouă ca ceva ce trebuie să fie străin faptelor de viață, se mint pe ei înșiși sau se prefac: cuvintele „arta trebuie să fie independentă de viață" au slujit totdeauna doar ca paravan al luptei împotriva orientărilor ce nu sînt pe placul respectivilor oameni, în scopul de a face literatura să slujească altei orientări, care să fie mai pe gustul lor. [...] Întocmai ca orice altă activitate, intelectuală sau morală, demnă de atenție, literatura, prin însăși natura ei, nu poate să nu se pună în slujba năzuințelor timpului, nu poate să nu exprime ideile acestui timp. Problema constă doar în a ști ce idei anume ar trebui ea să servească; ideile care, negăsindu-și un loc însemnat în viața epocii, comunică și literaturii limitată de ele caracterul goliciunii, al vorbelor deșarte, sau ideile prin care veacul se pune în mișcare? Răspunsul la întrebare nu este cîtuși de puțin dificil: doar acele orientări literare care apar sub influența unor idei vii și viguroase, care satisfac cerințele stringente ale epocii ajung la o dezvoltare strălucită. Fiecare secol își are propria sa cauză istorică, năzuințele sale specifice. Viața și slava timpului nostru o constituie două tendințe strîns legate între ele și completîndu-se reciproc: umanismul și preocuparea pentru ameliorarea vieții omenești. (C-16)

Să nu credeți că mă las dus în această judecată de tendința dumneavoastră — tendința poate fi bună, iar talentul slab, știu acest lucru nu mai puțin decît alții —, cu atît mai mult cu cît nu sînt deloc un adept exclusivist al tendinței. Acest lucru vi se pare așa pentru că sînt un om al părerilor extreme și consider uneori necesar să le apăr față de oamenii care nu au absolut nici un mod de a gîndi. Știu însă din proprie experiență că nu convingerile constituie totul în viață, că mai există și năzuințele inimii, că în viața inimii sălășluiește pentru fiecare din noi durerea sau bucuria autentică. Știu acest lucru din experiență, îl știu mai bine decît alții. Convingerile pun stăpînire pe mintea noastră numai atunci cînd inima se odihnește de pe urma durerii sau bucuriei ei. Voi spune chiar că, pentru mine personal, treburile mele particulare au o importanță mai mare decît toate problemele universale; nu din pricina problemelor universale se duc oamenii de rîpă, nu din pricina lor se

împușcă și se îmbată ; am încercat aceste lucruri eu însumi și știu că poezia inimii are aceleași drepturi cu poezia gîndirii ; pentru mine, prima este chiar mai atrăgătoare decît ultima și, de aceea, de pildă, mie personal îmi produc o impresie mai puternică piesele dumneavoastră fără tendință decît cele cu tendință. [...] M-am lansat în mărturisiri doar pentru a vă spune că personal nu privesc deloc poezia exclusiv din punct de vedere politic. Dimpotrivă, politica mi se insinuează doar cu forța în inimă, care nu trăiește cîtuși de puțin prin ea, sau, în orice caz, n-ar vrea să trăiască prin ea.

De asemenea, să nu credeți că mă las antrenat de părerea generală — îmi place, dimpotrivă, să o contrazic, dacă acest lucru e posibil. Entuziasmul altora trezește în mine nevoia de a contrazice, ce să-i faci însă atunci cînd ceilalți au dreptate? Nu poți renunța la părerea ta numai pentru că nu este împărtășită de alții. (C-34)

———

Cînd oare se supune artistul în mai mare măsură scopului pe care și l-a propus? Atunci cînd în lucrările sale exprimă adevărul fenomenelor ce-l înconjoară, fără ocolișuri și fără înfrumusețări, sau atunci cînd se străduiește cu tot dinadinsul să aleagă anume ceva sublim, ideal, corespunzător pornirilor curate ale teoriei estetice? Și prin ce oare te înalță arta mai mult — prin descrierea susurului de izvoare și explicarea relației dintre vîlcea și colină, sau prin reprezentarea cursului vieții omenești și a ciocnirii diverselor principii, diferitelor interese sociale? (D-11)

———

[...] cu cît ideile care-l însuflețesc pe poet și constituie patosul vieții sale sînt mai profunde, mai largi, mai universale, cu atît, firesc, sînt mai variate și mai numeroase operele lui [...]. (B-70)

———

Din partea artistului nu poate fi considerată legitimă nici atitudinea ostilă față de realitatea prezentată de el, nici indiferența rece. Cel ce privește obiectul cu neplăcere, va vedea fie prea puțin, fie prea mult și va prezenta în locul unui tablou o caricatură. Cel ce privește obiectul cu desăvîrșită răceală nu are suficiente

forțe interioare și căldură pentru a-l purta în piept și pentru a-i transmite suflul viu al vieții. Fotografia nu e tablou, iar meșteșugarul nu e artist, deși el a dus finisarea tehnică a producțiilor sale la o înaltă perfecțiune. Dați-ne în persoana artistului omul, și încă unul bun, capabil, măcar în minutele creației, de o iubire puternică și fierbinte, de năzuință către bine și frumos și care, urînd răutatea, să-l ierte și să-l cruțe pe răufăcător, ca pe un om slab și bolnav! Pentru a recrea scenele vieții poporului, cea mai necesară este această capacitate de a iubi, capacitatea de a coborî în modul de a concepe lumea al oamenilor ce se află, prin dezvoltarea lor, mai prejos de noi și de a nu ne raporta la bucuriile și necazurile lor, la greșelile și suferințele lor de la înălțimea rece a gîndirii abstracte. (P-8)

———

Am mai observat că ideile generale sînt preluate, dezvoltate și exprimate de artist în lucrările sale în cu totul alt fel decît de teoreticieni. Nu ideile abstracte și principiile generale îl preocupă pe artist, ci imaginile vii, în care se manifestă ideea. În aceste imagini, poetul poate, chiar fără să-și dea el însuși seama, să surprindă și să exprime sensul lor interior cu mult înainte de a-l fi definit prin intermediul rațiunii. Uneori artistul poate să nici nu ajungă la sensul a ceea ce înfățișează chiar el ; tocmai de aceea există critica, pentru a explica sensul ascuns în creațiile artistului și, analizînd imaginile propuse de poet, ea nu are cîtuși de puțin împuternicirea să se lege de concepțiile sale teoretice. (D-32)

———

[...] privind poetul nu ca pe un teoretician ci ca pe unul care reproduce fenomenul realității, nu acordăm o importanță excepțională teoriilor pe care le urmează el. Principalul e ca el să fie conștiincios și să nu denatureze faptele vieții în folosul concepțiilor sale ; în lucrare, sensul autentic al faptelor se va dezvălui atunci de la sine, deși, se înțelege, nu cu strălucirea pe care ar avea-o în cazul în care muncii artistice i-ar veni în ajutor forța gîndirii abstracte... (D-32)

———

Artistul completează cu simțul său artistic caracterul fragmentar al momentului surprins, generalizează în su-

fletul său fenomenele particulare, construiește din trăsături disparate o totalitate elegantă, descoperă legătura vie și succesiunea fenomenelor aparent nelegate între ele, contopește și prelucrează în modul său de receptare generală a lumii laturile diverse și contradictorii ale realității. Datorită acestui lucru, realizîndu-și opera, artistul autentic o are pe aceasta în suflet, în integralitatea și deplinătatea ei, cu un început și un sfîrșit, cu resorturile ei intime și consecințele ei ascunse, deseori de neînțeles pentru gîndirea logică, dar dezvăluindu-se privirilor inspirate ale artistului. (D-47)

Nu considerăm cîtuși de puțin că fiecare autor trebuie să-și creeze operele sub influența unei anumite teorii ; el poate avea orice teorii îi sînt pe plac, numai talentul să-i fie sensibil la adevărul vieții. O lucrare artistică poate fi expresia unei anumite idei nu pentru că autorul s-a dedicat respectivei idei atunci cînd a creat-o, ci pentru că pe autor l-au copleșit acele fapte din realitate din care respectiva idee decurgea de la sine. [...] În general, aceasta și este deosebirea în modalitatea de influențare dintre producțiile poetice și cele propriu-zis teoretice. Ea corespunde deosebirii din însuși modul de gîndire al poetului și al gînditorului ; unul gîndește într-o manieră concretă, fără să piardă nici un moment din vedere fenomenele și imaginile particulare, iar celălalt tinde să generalizeze totul, să contopească semnele particulare într-o formulă generală. O deosebire esențială între adevărata cunoaștere științifică și adevărata poezie nu poate însă exista : talentul este un atribut al naturii umane și de aceea el ne garantează, incontestabil, o anumită forță și lărgime a năzuințelor firești la cel pe care-l recunoaștem ca fiind talentat. (D-45)

Naturile poetice, care de obicei se disting prin forța imaginației (sau de creație — cum se spunea în vremea de demult), au o capacitate deosebită de a realiza ideea și simțămîntul nu direct, prin faptă, ci printr-o redare poetică. Poetul e într-atît de pătruns de propriul său simțămînt, încît se topește cu totul în el și îl exprimă cu deosebită forță și relief ; el poate pînă într-atît să se

lase furat de ideea sa, încît începe să-i vadă întruchiparea și desenează imaginile în care urmează să se manifeste ea. Iată și temeiul afirmației criticii estetice că omul cu talent poetic nu trebuie și nu poate să se lanseze în dialectica rece, ci trebuie neapărat să reprezinte ideea în imagini vii. Și într-adevăr, numai atunci poate poetul să se pătrundă efectiv de idee, cînd ea încetează să mai fie pentru el o abstracție și stă pe treapta realității, se întruchipează în imagini vii. Și iată de ce sînt atît de proaste toate parafrazările marilor poeți, care apar sub condescendenta denumire de imitație. (D-36)

Zece versuri de Lermontov vă vor spune mai mult despre caracterul, concepția, orientarea lui, decît vă vor spune despre vreun oarecare scrib modern zeci de poezii în care s-ar părea că respectivul și gîndește, și simte.

Aceasta, pentru că în primul caz veți vedea concepția de sine stătătoare, vie, personală a poetului, pe cînd în al doilea caz toate ideile vor fi luate de-a gata, sentimentele vor fi de rutină, punctele de vedere se vor aplica pornind de la principiile generale la obiectele sau cazurile particulare și nu se vor induce de la obiect la principiile generale. (D-43)

Pentru noi nu este atît de important ce a *dorit* autorul să spună, pe cît este ceea ce *a fost spus* de el, chiar dacă nu intenționat, ci doar ca urmare a unei reproduceri veridice a faptelor de viață. [...] Iată de ce considerăm că, de vreme ce într-un scriitor artist se recunoaște talentul, cu alte cuvinte capacitatea lui de a simți și înfățișa adevărul vital al fenomenelor, în virtutea acestei recunoașteri chiar, lucrările sale ne furnizează un pretext legitim de a judeca mediul, viața, epoca respectivă care l-au determinat pe scriitor să dea cutare sau cutare operă. Iar măsura talentului scriitoricesc o va constitui, în acest caz, măsura în care a surprins el viața și cît de trainice și de multilaterale sînt imaginile pe care le-a creat. (D-40)

5

ARTISTUL

A. *Talentul și premisele manifestării lui*

Toate laturile care alcătuiesc sufletul viu al omului trebuie să participe, contopite în mod armonios, la faptele lui, altminteri rezultă unilateralitatea [...]. (H-49)

Credem în marele adevăr că meritul oricărei doctrine reiese în primul rînd din meritele indivizilor care o îmbrățișează. (B-92)

Talentul are totdeauna propria sa fizionomie originală și îi vine greu să se dezică de această fizionomie a sa ; indiferent de ce s-ar scrie, fie că e vorba de o lucrare artistică, fie că e vorba de o cercetare critică, el își va pune pecetea asupra lor și nu va alerga după o artificială liniște a tonului sau după o obiectivitate născocită. (P-10)

O anumită orientare apare într-o anumită epocă nu pentru că cine știe ce geniu a adus-o de pe cine știe ce

altă planetă, ci pentru că geniul exprimă o anumită orientare, ale cărei elemente sînt deja elaborate în societate și doar s-au exprimat și realizat într-o anume personalitate mai mult decît în alta. (D-15)

[...] creația oricărui mare poet reprezintă un univers cu desăvîrșire deosebit, original [...]. (B-122)

[...] numai sentimentul e prea puțin pentru poezie ; necesar este, înainte de toate, talentul. (B-94)

[...] arta are legile ei, pe care dacă nu le respecți nu poți scrie bine. Ea cere în primul rînd ca scriitorul să rămînă credincios naturii sale, talentului său, fanteziei sale. (B-137)

Prin însăși esența ei, creația necesită, în alegerea temelor, o libertate necondiționată, nu numai în raport cu criticii, dar și în raport cu artistul însuși. Nimeni nu are dreptul să-i prescrie anumite subiecte și nici el însuși nu are dreptul să-și impună în acest sens o orientare. El poate avea o orientare definită ; dar aceasta poate fi pentru el autentică numai atunci cînd se va întîlni liber, fără efort, cu talentul său, cu natura sa, cu instinctele și năzuințele sale. (B-135)

Creația e liberă cînd poetul nu-și siluește propria natură. (C-25)

Libertatea poeziei nu constă în aceea că poți scrie fleacuri [...], ci în a nu-ți stînjeni harul cu pretenții arbitrare și în a scrie despre ceea ce îți stă la inimă. [...] În acest lucru și constă libertatea, ca fiecare să scrie ceea ce îi cere propria sa natură. (C-33)

[...] și bunul simț, și estetica îi spun scriitorului că renunțarea la orice fel de stînjenire exterioară, formală, care nu decurge din esența lucrului însuși este o condiție

esențială a unei activități încununate de succes. Fiecare trebuie să facă așa cum îi poruncesc natura și judecata lui sănătoasă. (C-7)

[...] poetul trebuie să fie cu precădere liber. Buzele lui trebuie să rostească ceea ce îi umple inima. Am văzut încotro trage domnul Șcerbina * prin noua înclinație a talentului său : spre viața contemporană. Cufunde-se, așadar, fără teamă în ea. Să scrie versuri antice numai atunci cînd talentul său își va întoarce fața anume spre lumea antică, iar în restul timpului, în momentele unei alte stări sufletești, uite pana lui antichitatea, așa cum i-o uită inima, și fie ca el să dea libertate gîndului său de a se sublima în imagini născute de însăși esența lui, fără să-l înghesuie cu forța în tipare care-i sînt străine. Autonomia este legea supremă a artei. Dacă va respecta această lege a poeziei — „păzește libertatea talentului tău, poete!“ — ce va scrie el atunci? Atîta timp cît nu se va schimba actuala năzuință dominantă a talentului său, el va scrie reproșuri pline de sarcasm usturător la adresa oamenilor. Dar dacă starea de spirit — care, așa cum ni se pare nouă, ar trebui să ducă la asemenea lucrări — ar fi în cazul domnului Șcerbina evitată, atunci ce s-ar întîmpla? Să scrie oricum, în maniera spre care îl atrage talentul său în momentul respectiv, chiar dacă ar fi o poezie a bucuriei, a împăcării, căci cine ar avea dreptul să pretindă poetului ca el să-și siluiască talentul? Poți pretinde numai ca el să se străduiască să se dezvolte ca om. Această evoluție a omului în poet constituie, în comparație cu mulți alții, marele avantaj al domnului Șcerbina ; el nu poate să nu fie uman, nu poate să nu vibreze la problemele arzătoare ale contemporaneității, iar în ce formă, în ce direcție își va găsi satisfacție talentul poetului, acest lucru trebuie să-l hotărască însăși viața poetului. El trebuie doar să vegheze ca libertatea talentului său să nu sufere de pe urma nici unei silnicii ; fie ca prin întreaga sa imaginație să se consacre acelor lucruri pe care viața i le toarnă în suflet ; din prea plinul inimii trebuie să vorbească buzele poetului, în special ale unui poet dăruit cu un talent atît de minunat și cu o natură atît de vie precum domnul Șcerbina. (C-27)

* Șcerbina, Nikolai Fiodorovici (1821—1869), poet rus *(n.n.)*.

Poeți cu desăvîrșire obiectivi nu pot exista ; cu desăvîrșire obiective pot fi doar calculele matematice și diversele informații din domeniul istoriei naturale, al statisticii ș.a. În poezie poate fi vorba doar de o măsură mai mare sau mai mică de subiectivitate, dar ni se pare că această diferență de grad nu poate sluji în sine nici ca dovadă a neajunsurilor, nici ca dovadă a forței vreunui talent poetic. (D-19)

Cea mai mare reușită a autorului și pasul înainte făcut de el le vedem în faptul că în *Suflete moarte* subiectivitatea sa este permanent sesizabilă, ca să spunem așa — pipăibilă. Nu avem în vedere acea subiectivitate care, prin caracterul ei limitat sau unilateral, să denatureze realitatea obiectivă a lucrurilor înfățișate de poet, ci acea subiectivitate profundă, atotcuprinzătoare și omenească ce dezvăluie în artist un om cu inima fierbinte, cu sufletul plăcut și cu o independență spirituală ; o subiectivitate care să nu-i permită o raportare indiferent-apatică și înstrăinată față de lumea descrisă de el, dar care să-l oblige să filtreze fenomenele lumii exterioare prin al său suflet viu și prin aceasta să le insufle și lor *sufletul viu*... Această preponderență a subiectivității, care pătrunde întregul poem al lui Gogol și-l însuflețește, atinge un înalt patos liric și cuprinde în valurile sale proaspete sufletul cititorului [...]. (B-43)

Elementul care s-a străduit cu atîta energie să se dezvolte în poezia rusă și care în poezia lui Pușkin a devenit de sine stătător și, asemenea luminii ce străbate cristalul, a pătruns în toate celelalte elemente ale poeziei sale, acest element, care înseamnă tocmai crearea *capacității nemijlocite de a recepta poetic impresiile din realitate și de a le reproduce prin intermediul activității fanteziei în imagini artistice*, este talentul creator. Acest talent se manifestă și în concepția de ansamblu a creației, și în idei, și în sentimente, și în vers, care trebuie

să fie toate, în primul rînd, poetice. Poezia și versificația sînt două lucruri cu desăvîrșire deosebite, de aceea versul are calități interioare și exterioare : poți să imiți stihul lui Pușkin, e însă mai ușor să-ți creezi stihul propriu, care să nu rămînă în urma versului lui, decît să ți-l însușești pe al lui, pentru că forța, energia, elasticitatea, mlădierea, farmecul, grația, plenitudinea, muzicalitatea, armonia, pitorescul și plasticitatea versurilor lui Pușkin nu decurg din finisarea exterioară, ci din forța interioară vie care i-a fost insuflată de puterea creatoare și de forța poetului. (B-94)

Prin ce se deosebește geniul de talent? Întrebarea e foarte importantă, cu atît mai mult, cu cît uneori ea e, firește, neclar soluționată. Nu ne angajăm s-o explicăm simplu, dar încercăm. [...] Talentul, capacitatea de *a face*, de *a produce*, se referă mai mult la forma creației și, din acest punct de vedere, talentul este o forță exterioară, ce poate exista în om independent de intelectul, inima și celelalte laturi intelectuale și morale ale naturii umane. Dar pentru formă e nevoie de conținut și, iată, aici anume activitatea de sine-stătătoare a forțelor spirituale ale omului dobîndește întreaga sa importanță. [...]

[...] Există oameni (foarte puțini) care posedă într-adevăr capacitatea unei activități creatoare independente de aptitudinea lor. Aceștia privesc totul într-o manieră oarecum deosebită, originală, văd în toate tocmai ceea ce, fără ei, nu vede nimenea, iar după ei vede toată lumea, și se minunează că n-a văzut respectivul lucru și înainte. Acești oameni nu sînt nici pe departe vicleni sau ciudați : ei înțeleg totul simplu, dar înțelegerea lor simplă pare tuturora, la început, foarte complicată, iar uneori smintită și absurdă, pe urmă însă pare într-atît de simplă, încît nu mai e nici un prost care să nu se mire cum de nu i-a dat *lui* prin cap — e doar așa simplu ! [...] Oricît de mare ar fi talentul, el nu-și poate pune pecetea personalității pe lucrările sale și de aceea nu poate fi original. Oricît de mare ar fi capacitatea sa de a-și însuși ideile altora, el nu va putea ascunde multă vreme faptul că inspirația lui nu țîșnește ca un izvor viu din ungherele ascunse ale naturii sale, ci e doar „a gîndului întemnițat stîrnire“ *. În schimb, oricît de îngustă și de limitată ar fi sfera talentului, dacă pe producțiile sale se deslușește acea pecete clară a personalității care face lucrările atît de originale încît ele devin imposibil de imitat, atunci nu mai avem de-a face cu talent, ci cu geniu. (B-113)

[...] talentul se deosebește de geniu prin faptul că primul este inferior celui de al doilea, iar cel de al doilea — superior celui dintîi ; prin ce anume sînt însă inferior sau superior — iată întrebarea ! Una dintre cele mai importante și esențiale calități ale geniului este originalitatea și autenticitatea, apoi caracterul general și profunzimea ideilor și idealurilor sale și, în sfîrșit, influența istorică asupra epocii în care trăiește. Geniul descoperă totdeauna prin creațiile sale o lume a realității nouă, încă de nimeni știută, de nimeni bănuită. [...] Este evident că geniul și talentul sînt doar treptele extreme, polii opuși ai forței creatoare și că între ele trebuie să existe ceva de mijloc. [...] Credem că unor astfel de oameni li s-ar potrivi cel mai bine denumirea de *talente geniale*, care să exprime înrudirea lor și cu geniul, și cu talentul, și totodată și poziția de mijloc pe care o ocupă între unul și celălalt. [...] Talentul genial se deosebește de talentul obișnuit prin faptul că, asemenea geniului, trăiește propria sa viață, creează liber și nu imitativ, și imprimă creațiilor sale pecetea originalității și autenticității atît în ceea ce privește conținutul, cît și forma. De geniu, în schimb, se deosebește prin caracterul cuprinzător al conținutului care la el este mai puțin general și în mai mare măsură particular. De aceea, geniul este stăpînul absolut al vremii sale, care poartă cu sine numele lui, în timp ce influența talentului genial, oricît ar fi de puternică, se extinde doar asupra uneia dintre laturile artei și vieții. Cu alte cuvinte : geniul cucerește și saturează prin sine un întreg domeniu al realității contemporane lui, talentul genial — doar un colțișor al ei. [...] Forța talentului genial se întemeiază pe unitatea vie, indestructibilă, a *omului* cu *poetul*. În acest caz, caracterul remarcabil al *talentului* decurge din caracterul remarcabil al *omului* ca *personalitate*, ca

* Citat din poezia lui Lermontov *Nu crede-n tine (n.n.)*.

natură; în schimb talentul obișnuit nu condiționează cituși de puțin omul neobișnuit: în acest caz omul și talentul sînt fiecare pe contul lui [...] Cînd talentul din om nu e pur și simplu forța exterioară de a crea pe temeiul înclinației pentru modele originale, ci expresia esenței interioare a omului, a personalității sale, a naturii sale, atunci, indiferent de cît de mare îi este întinderea, talentul este deja o forță creatoare, întemeietoare și, în consecință, el conține scîntei de genialitate, și dacă prin volumul său nu poate fi considerat „geniu", atunci poate și trebuie în schimb să fie numit „talent genial". (B-117)

Titanii sînt de diferite categorii. Unii dintre ei trăiesc și creează în cele mai înalte domenii ale gîndirii pure și nepărtinitoare. [...] Acești *titani al gîndirii* sînt acoperiți de zăpezile veșnice. Ei caută numai adevărul. Ei nu au timp și nu au pe cine să iubească, ei trăiesc într-o veșnică singurătate. [...] O altă categorie poate fi denumită *titanii dragostei*. Acești oameni trăiesc și acționează în vîltoarea cea mai nebună a patimilor omenești. Ei se află în fruntea tuturor mișcărilor populare mărețe, religioase și sociale. [...] Cea de a treia și ultimă categorie poate fi denumită *titanii imaginației*. Acești oameni nu fac nici descoperiri, nici răsturnări. Ei doar surprind și exprimă în forme uluitor de pregnante acele idei și pasiuni care însuflețesc și neliniștesc pe contemporanii lor. Dar ideile trebuie prelucrate, iar pasiunile trebuie să fie în prealabil trezite de celelalte personalități — de titanii celor două categorii anterioare. Pentru titanii imaginației, poate sluji drept material numai ceea ce știu și doresc oamenii. Este de la sine înțeles că nu toate cunoștințele omenești se înveșmîntează în forme pregnante și strălucite cu aceeași ușurință; nici unui titan nu-i va trece prin cap ideea stranie și ridicolă de a scrie un poem despre sateliții lui Jupiter, sau despre resurse de energii necunoscute, sau despre generația spontană. Unui poem i se potrivește doar acea parte a cunoștințelor umane care atinge în profunzime pasiunile omenești și, chiar dintre acestea, nu doar pasiunile exclusive ale specialiștilor, capabili să se înfierbînte și să se certe din pricina sateliților lui Jupiter, ci pasiunile tuturor oamenilor care au posibilitate să ia cunoștință de

problema respectivă. Asemenea cunoștințe veșnic arzătoare pot fi doar cunoștințele omului despre relațiile interumane. În acest domeniu anume, al relațiilor interumane, se desfășoară de asemenea și toate dorințele omenești serioase și tenace, toate acele dorințe ce caracterizează și deosebesc una de alta diferitele epoci istorice. (P-18)

Artistul mediocru este, chiar potrivit părerii esteticienilor, o mărime negativă; spre deosebire de el, un om de știință mediocru poate fi cît se poate de folositor, în ciuda mediocrității sale. Cît privește naturile geniale, pe ele nu le poate opri sau abate din drum nici o critică realistă din lume. Naturile geniale răzbesc prin cele mai serioase piedici, ele se luptă cu voința despotică a părinților, cu prejudecățile societății, cu sărăcia, cu ignoranța și, în ciuda tuturor acestora, reușesc să ajungă acolo unde le îndeamnă o pasiune dominantă. Dacă la noi se va naște vreun Rafael sau Mozart, el nu se va face pentru nimic în lume mecanic sau medic, și va da cu tifla oricăror sfaturi realiste. Prin urmare, critica realistă nu înăbușește marile talente, pentru faptul că ele nu pot fi înăbușite. Ea doar alimentează cu o hrană spirituală sănătoasă mulțimea pe care esteticienii au otrăvit-o cu droguri. (P-27)

Excepționalul îți sare totdeauna mai repede în ochi decît echilibrul armonios al talentelor. (C-9)

Să-ți găsești drumul, să-ți afli locul — asta înseamnă pentru om totul, asta înseamnă pentru el să devină el însuși. Dacă nu mă înșel, vocația dumneavoastră e să observați fenomenele reale și să le redați, trecîndu-le prin fantezie; dar să nu vă bazați exclusiv pe fantezie. (B-174)

Orice literat cu talent independent își alege subiectele pentru povestirile sale din acel domeniu al vieții care îl interesează și pe care îl cunoaște mai bine. (C-25)

Pentru a reproduce realitatea în mod poetic, talentul înnăscut nu e de ajuns; mai e nevoie ca, la îndemîna poetului, realitatea să fie poetică. (B-56)

Se știe de mult că o lucrare bună se poate scrie numai atunci cînd scrii despre un obiect bine cunoscut. În absența unei cunoașteri a faptelor nu te salvează nici talentul, nici inteligența : lucrarea va fi cel mult de o frumusețe retorică, dar nu va avea nici merite poetice — în cazul în care ești poet sau beletrist — nici valoare științifică, dacă ai dorit să scrii ceva în genul științific. (C-28)

În timpurile noastre, talentul în sine nu este o raritate ; el este însă și va fi totdeauna o raritate în unitate cu o convingere pasionată, cu o activitate pasionată, pentru că doar atunci el poate fi într-adevăr folositor societății. (B-135)

Timpul zdrăngănelilor rimate a trecut definitiv ; simțămintele și sentimentele nu mai valorează nimic : în locul lor sînt revendicate trăiri profunde și idei exprimate în formă artistică, cu rimă sau fără, nu mai are importanță. Pentru succesul poeziei, talentul exclusiv nu mai e de ajuns ; mai e necesară și o dezvoltare în spiritul vremii. Poetul nu mai poate trăi într-o lume a viselor : el a devenit cetățeanul imperiului realității contemporane lui, tot trecutul trebuie să trăiască în el. Societatea nu mai vrea să vadă în el pe un ins care o amuză, ci pe reprezentantul vieții sale spirituale, al idealurilor sale, un oracol care are răspunsuri pentru cele mai diferite întrebări — un medic care descoperă în sine, înainte de a le descoperi la alții, maladiile și durerile generale și le vindecă prin intermediul redării lor poetice... (B-38)

Fără inspirație nu există artă ; dar singură inspirația, singur simțămîntul nemijlocit, nu e decît un dar fericit al naturii, o moștenire bogată, fără muncă și merite ; numai studiul, știința, munca fac din om stăpînul demn și legal al acestei moșteniri, deseori întîmplătoare ; ele anume îi afirmă realitatea, iar în absența lor, ea se pierde, se irosește. Reiese clar, că numai din unirea acestor contrarii se formează artistul autentic [...]. (B-20)

Actualmente, a fi poet înseamnă a gîndi în imagini artistice și nu a alerga după sunete păsărești melodioase. Pentru a fi poet nu ai nevoie de dorința măruntă de a te pune în evidență, nici de aleanurile unei fantezii zadarnic rătăcitoare, de sentimente elaborate, de tristețe de paradă ; ai nevoie de o compasiune puternică pentru problemele realității contemporane. Poezia ale cărei rădăcini se află în toanele, necazurile sau bucuriile individualității egoiste, care, precum găina cu oul ei, se laudă cu minunatele sale sentimente ce nu interesează pe nimeni, merită disprețul și nu atenția noastră.

Orice poezie ale cărei rădăcini nu sînt înfipte în realitatea contemporană, orice poezie care nu aruncă lumină asupra realității, explicînd-o, este făcută pentru că n-ai ce face, o petrecere nevinovată a timpului, dar sterilă, un joc cu păpușile sau alte fleacuri, o ocupație pentru oameni de *nimic*... S-a încetățenit de mult părerea, ce continuă să mai existe, că poetul e un om de nimic, incapabil de vreo ocupație. Această părere este mincinos-barbară, atunci cînd e aplicată unor poeți geniali sau care manifestă în lucrările lor un talent pozitiv, indiscutabil, marcat de originalitatea ideii și a formei. Las' să fie un asemenea poet într-adevăr incapabil de orice altă muncă : el are pe deplin acest drept, fiindcă e capabil de *munca* lui, pentru care nu este apt oricine, ci doar unul dintr-o sută de mii, dacă nu chiar dintr-un milion de oameni. (B-89)

În literatura actuală nu există un *corp de generali literari,* și asta e minunat. Toți propovăduim „slujirea cauzei și nu a persoanelor“ * ; și ar fi rușinos să trădăm această slujire în cadrul propriilor noastre relații unii față de alții. Acest lucru îl recunoaște perfect tînăra generație de scriitori, îl recunoaște, pare-se, și falanga de onoare a oamenilor celebrați. [...] Dreptul la muncă, la știință și la talent sînt din an în an tot mai recunoscute în literatură. (D-38).

---

* Dobroliubov parafrazează cuvintele lui Ceațki din piesa lui Griboedov *Prea multă minte strică :* „Cine slujește cauza, și nu persoanele ?“ (actul II, scena 2) *(n.n.).*

Ce poate face un talent remarcabil fără știință și fără dragoste ? (C-25)

Ce-i trebuie omului pentru a scrie versuri ? Sentiment, idee, cultură, inspirație ș.a.m.d. Iată ce vi se va răspunde la o astfel de întrebare. După părerea noastră, cea mai necesară este chemarea, talentul artistic. Acesta e lucrul principal ; toate celelalte îl urmează, la rînd, pe acesta. E adevărat că în zilele noastre doar cu talent nu ajungi prea departe : e vorba însă de faptul că fără talent nu poți s-o iei din loc, nu poți face nici un pas, și fără el nu-i sînt de folos poetului nici știința, nici cultura, nici firea pasională, nici caracterul viguros ; în absența talentului toate acestea sînt un capital pierdut. În ce constă însă talentul ? În capacitatea *nemijlocită* de a recepta în mod poetic realitatea printr-un simț al impresionabilității și de a o reproduce cu ajutorul fanteziei prin imagini poetice. Remarcați : *nemijlocită,* adică o asemenea capacitate pe care gîndirea, rațiunea o poate în general dezvolta și întări (iar uneori slăbi și înăbuși), dar pe care ți-o dă natura și nu gîndirea sau rațiunea. Așadar, această capacitate este un fericit dar al naturii, constituie o însușire, o calitate a individului și nu un merit al său, tot astfel cum frumusețea nu constituie un merit al femeii. (B-94)

În timpul nostru poetul, ca poet, nu-și poate promite un mare succes, pentru că vremea noastră pretinde de la fiecare, în consecință și de la poet, să fie, înainte de toate, *om.* (B-97)

Talentul care nu e legat de natura poetului ca om, ca personalitate, este un talent exterior. Dacă la el nu apare nici un fel de afinitate pentru ideile și spiritul vremii, el este categoric gol pe dinăuntru și mărunt ; dar și mai jalnic este dacă îi vine ideea să absoarbă această afinitate din cărți. (B-119)

Fără talentul firesc și nemijlocit al creației, nu e posibil să fii poet. Aici nu ajută nici cunoștințele, nici știința, nici mintea, nici caracterul, nici chiar capacitatea de a simți profund și de a înțelege frumosul. Singur

talentul nativ însă nu ajunge nici el. Poți încă să te lipsești de știința ca știință, este însă imposibil să nu te situezi prin educație la nivelul secolului tău, este imposibil s-o scoți la capăt fără o simpatie vie, fundamentală față de spiritul, orientările, năzuințele, bucuriile și durerile, într-un cuvînt față de tot binele și tot răul epocii tale. Și nici cu aceasta nu se termină totul. Această simpatie nu se învață din cărți, nu se dobîndește în săli de curs, nu se culege din *critică* și *bibliografie.* Învățătura, gîndirea pot doar s-o dezvolte și s-o consolideze, dar nu i-o pot furniza celui care nu s-a născut cu ea. La poet, totul trebuie să fie, în felul său, talent (dar al naturii), totul, chiar și orientarea. (B-119)

Pentru succesul literar, pentru dobîndirea renumelui de scriitor, talentul este în zilele noastre insuficient : mai e nevoie, în plus, ca talentul să fie marcat de la natură de pecetea independenței. [...] Originalitatea talentului se transmite prin unghiul de vedere din care i se prezintă autorului lumea, prin culoarea lentilelor prin care se oglindesc în ochii minții toate obiectele ei. [...] Scriitorul cu talent, dar fără originalitate, manifestă simpatie pentru tot ceea ce e pe pămînt, fără să nutrească o simpatie deosebită pentru ceva anume. Un asemenea talent seamănă cu omul care spune despre sine că arde de dragoste pentru omenire, dar care, în ciuda acestui lucru, n-a iubit în viața lui pe nimeni în mod deosebit, n-a avut niciodată vreun prieten sau amic, frate sau soră, sau iubită. Un astfel de talent seamănă cu o teacă splendidă fără sabie, cu un sipet elegant în care n-a fost pus niciodată nimic. El e totdeauna gata să scrie indiferent despre ce și orice vrei, dar, de obicei, scrie sub influența cuiva anume. Și nu-i greu de înțeles : cel pentru care toate obiectele sînt în egală măsură clar vizibile, nu vede și nu cunoaște în esență nici unul. Fără originalitate nu poți avea un talent mare, iar unul mic nu are, în acest caz, nici o valoare.

Scrutînd lucrările unui talent autentic, vei afla totdeauna în ele semnele unei puternice înclinații, uneori chiar pasiuni, pentru ceva anume și prin aceasta un asemenea talent devine pentru tine tălmăcitorul obiectului care a pus stăpînire pe el. El îl face pentru tine acce-

sibil și clar, generează în tine simpatia pentru el și dorința de a-l cunoaște. (B-125)

Exemplul lui Goethe demonstrează cum nu se poate mai limpede că orice activitate intelectuală e măreață și fertilă numai atîta timp cît se păstrează într-o legătură de nedespărțit cu sinceritatea și fermitatea unor convingeri profunde. Goethe este măreț tocmai în acel domeniu, în care a acționat cu deplină și firească însuflețire, fără să se lase tulburat de nici un considerent cotidian și tocmai acest Goethe, marele Goethe, se încadrează perfect în definiția pe care o dau eu poetului [...]. (P-23)

Dacă la om iubesc doar ideea, atunci nu iubesc omul, ci ideea. O asemenea simpatie teoretică pot avea față de o carte, față de o operă artistică, de om însă sînt prea puțin legat prin recunoașterea în genere a cîtorva adevăruri, cu atît mai mult cu cît oricine-i întreg la minte trebuie să recunoască adevărul. Dacă simpla punere abstractă de acord a ideilor ar fi suficientă, atunci toți oamenii inteligenți ar fi prieteni. Și pentru apropiere numai inteligența singură nu este suficientă, și nici măcar geniul nu ajunge : pot să-l venerez pe Goethe, dar ce m-aș fi făcut dacă viața ar fi vrut să ne întîlnim ? Nu oricui îi este dat ca, mai presus de talent, să fie un Eckermann sau un Las Cases. * (H-12)

[...] cîtă abstractizare seacă în modul în care înțelege domnul Homiakov ** esența poetului ; poetul n-a fost și nu poate fi vreodată ceea ce face din el Homiakov : o făptură fără prihană, care nu cade, nu se împiedică. [...] Nu, poetul nu este așa : să-l invocăm ca martor pe Pușkin, care spune :

Iar printre ne-nsemnați, în lume,
El poate-i cel mai ne-nsemnat.
Ci sacrul verb cînd, a-nălțare,

* Las Cases, Emmanuel (1766—1842), memoralist francez. Secretarul lui Napoleon I, pe care l-a urmat în exil *(n.n.)*.
** Homiakov, Alexei Stepanovici (1804—1860), poet și publicist rus de orientare slavofilă *(n.n.)*.

Urechea i-a atins, slăvit,
Tot duhul din poet tresare
Ca vulturul ce s-a trezit. *

Cînd poezia este verbul viu al realității, ea este un lucru măreț pe pămînt ; cînd însă se forțează să facă inexistentul existent, imposibilul — posibil, cînd prosălvește găunoșenia și laudă neadevărul, atunci ea nu e altceva decît un amuzament pentru copii, cărora un căluț de lemn le place mai mult decît un cal adevărat... Și nu e poet acela care e lipsit de orice simț al realității, de orice instinct al adevărului : nu e poet, ci un om dibaci în stare să danseze printre ouă cu ochii legați, fără să le spargă... Un poet de acest fel seamănă cu acei jongleri ai dialecticii cărora le este totuna cum și ce combat, numai să-l conteste pe adversar și care, demonstrînd unuia că doi ori doi fac patru, demonstrează altuia cu aceeași înfocare că doi ori doi fac cinci, deoarece pentru ei principalul rezultat al disputei nu îl constituie adevărul, ci satisfacția deșartă și meschină de a-ți întrece adversarul în dispute și a ieși învingător, chiar dacă acest lucru se realizează în dauna bunului simț și a bunei-credințe. (B-79)

Despre necesitatea talentului n-avem ce să vorbim, așa cum nu avem ce să mai vorbim despre faptul că un muncitor fără vlagă nu e muncitor, că un orb nu e pictor, că un șchiop nu-i dansator, că un om fără talent poetic nu-i poet.

Talentul însă dă numai posibilitatea de a trece la acțiune. Care vor fi meritele acțiunii depinde însă de sensul, de conținutul ei. Dacă Rafael ar fi pictat numai arabescuri, păsărele și floricele, în aceste arabescuri, păsărele și floricele s-ar fi evidențiat un mare talent ; dar, spuneți-mi, ați fi rămas oare în extaz în fața acestor păsărele și floricele, v-ar fi înălțat și purificat oare sufletul în contemplarea acestor flecuștețe drăguțe ? De ce să vorbim însă despre voi, și nu despre Rafael însuși ; ar mai fi fost el oare atît de mare și vestit, dacă ar fi pictat fleacuri ? Nu s-ar fi spus, dimpotrivă, despre el,

* Din poezia lui Pușkin, *Poetul* (1827), traducere de Al. Andrițoiu *(n.n.)*.

cu necaz, aproape cu dezaprobare : și-a nenorocit talentul ? (C-37)

Nu avem de gînd să justificăm, printr-o frază răsuflată, faptul că, vezi Doamne, a fost artist și nu gînditor : nu va ajunge departe artistul care n-a fost de la natură înzestrat cu suficientă inteligență pentru a se manifesta și ca gînditor. Numai cu talent nu ajungi, în vremea noastră, prea departe. (C-17).

[...] acest talent * a fost curat înnăscut, cîtuși de puțin dezvoltat nici de știință, nici de artă, totdeauna depinzînd de inspirație [...] El a demonstrat că, singure, însușirile înnăscute, oricît ar fi ele de mari, fără artă și știință aduc doar victorii vremelnice și de multe ori omul ajunge să fie privat de ele tocmai în perioada vieții cînd acestea ar trebui să se afle în deplină înflorire. (B-142)

[...] lucrul principal și cel mai dificil nu constă în a avea o orientare și idei, ci în aceea ca la baza orientării și ideilor tale să nu stea o anumită opțiune, efortul, dorința, ci însăși natura poetului să fie sursa nemijlocită a acestora. (B-79)

Ce mare adevăr este în faptul că atunci cînd omul se dedică în întregime minciunii, îl părăsesc inteligența și talentul ! (B-134)

Forța talentului constă în adevăr ; o orientare falsă duce la pierzanie chiar și cel mai viguros talent. Lucrările false în ideea lor fundamentală sînt slabe și din punct de vedere strict artistic. (C-21)

Știm prea puține despre oamenii noștri geniali, din generațiile trecute și, în general, tot ceea ce știm despre ei ne lasă o oarecare insatisfacție. Nici unul dintre ei

* Este vorba de renumitul actor rus P. S. Mocealov (1800—1848) *(n.n.)*.

nu a avut fericirea atît de des remarcată în istoria oamenilor din alte țări : aceea de a îmbina perfecțiunea particulară cu mari merite față de societate. [...] Numai de foarte puțină vreme au început la noi să apară oameni remarcabili prin inteligență, care să nu facă nici o concesie în ceea ce spun, care să spună totdeauna efectiv doar ceea ce gîndesc fără nici un fel de reticențe sau rezerve viclene. (C-17)

Orice poet *autentic*, atunci cînd scrie, vede înaintea ochilor întreaga sa poezie în integralitatea ei ; un pseudopoet, după ce scrie primele două versuri dintr-o dată și pe negîndite, se gîndește de obicei la ultimele două, iar aceste ultime două își datorează apariția nu lor înșile, ci *rimei*. Ce reprezintă în acest caz *rima* ? O pură întîmplare, soră cu *arbitrariul*, o fecundă mamă de stafii... (B-17)

[...] inconsecvența nonșalantă în îndeplinirea unui plan riguros gîndit, care nu tulbură eleganța lucrării, dă prin ea însăși la iveală faptul că procesul transpunerii pe hîrtie a ceea ce a fost gîndit sau imaginat este o chestiune de importanță secundară pentru meritele lucrării și, în cea mai mare parte, chiar și pentru conștiința scriitorului însuși, cu condiția însă ca el să fie efectiv înzestrat cu un talent original și să nu-și siluiască imaginația pentru a inventa imagini poetice. (C-7)

Ce bine se desfășoară munca, atunci cînd totul, în cadrul ei, e gîndit și imaginat ! La Pușkin, de exemplu, care își dezvolta atît de lent lucrările în minte, odată maturizate, ele se revărsau pe hîrtie cu deosebită repeziciune. (C-7)

Pușkin [...] își gîndea îndelung planurile lucrărilor, așteptînd uneori ani întregi pentru ca ideea încolțită să se maturizeze în mintea sa, să-și afle o dezvoltare elegantă și deplină. [...] Această îndelungată, atentă, suspicioasă elaborare a planului constituie, credem, o lecție prețioasă pentru acei scriitori care, după ce gîndesc o jumătate de oră, scriu o jumătate de an și apoi corectează un an întreg — și încă e bine dacă scriu așa cum le dic-

tează însufleţirea muncii şi pe urmă corectează, şi nu se pierd în meditaţii la fiecare frază, nu contopesc activităţi diferite — creaţia şi revizuirea — într-o singură activitate lipsită de vlagă, obositoare şi necaracteristică. (C-7)

[...] pentru orice fel de talent, oricare ar fi înclinaţiile sale speciale, oricare ar fi caracterul omului căruia îi aparţine, una dintre condiţiile esenţiale ale unei activităţi reuşite este aceea de a te dărui total în momentul creaţiei mersului gîndirii tale, nereţinînd-o şi netrunchiind-o prin nimic. O asemenea stare chiar dacă nu este încă inspiraţie, este totuşi foarte aproape de ea. Considerăm că orice talent are mult de cîştigat dacă se dăruieşte total naturii sale, nelăsîndu-se stînjenit de nici un fel de considerente exterioare. Iar printre acestea se numără grija pentru frumuseţea expresiilor ; să uiţi de ea în timp ce scrii este cel mai sigur mijloc de a o dobîndi, în măsura în care acest lucru stă în puterea talentului nostru. Omul obţine un efect autentic numai atunci cînd nu se gîndeşte la efect. (C-7)

[...] frumuseţea autentică nu constă în cuvintele în care scriitorul genial reuşeşte să-şi îmbrace ideile, ci în acea dezvoltare genială pe care o dobîndeşte ideea în mintea sa, în imaginaţia, în capacitatea sa de înţelegere — numiţi acest lucru cum doriţi —, în artisticitatea planului care i se conturează, şi nu în exprimare. (C-7)

[...] există două feluri de poeţi mari : unii, purtînd pe frunte pecetea originii lor olimpiene, înfăţişează lumea aşa cum e ea, acceptînd starea ei reală în orice moment dat ca incontestabil raţională ; aşa a fost cel mai mare reprezentant al acestei categorii de poeţi — Shakespeare, şi aceleiaşi categorii îi aparţine Puşkin al nostru ; ceilalţi, nemulţumiţi de ciclul de viaţă care s-a înfăptuit pînă acum, poartă în sufletul lor presentimentul viitorului ei ideal — aşa a fost cel mai mare reprezentant al acestei categorii, Byron, şi aceleiaşi categorii îi aparţine şi Lermontov al nostru. (B-70)

În articolul despre *Iliada* se discută mai mult despre faptul dacă cel care a creat această operă de artă milenară este Homer sau poporul. Problema începe să devină ridicolă, şi totuşi i se acordă o foarte mare importanţă. Poporul poate să creeze o splendidă carte de cînturi, reprezentînd, prin *spiritul* şi *caracterul* ei, o integralitate şi unitate ; niciodată însă poporul n-o să creeze din fărîme şi fragmente de poem un întreg închegat atît din punctul de vedere al conţinutului cît şi din cel al formei. (B-16)

Oare din faptul că Goethe nu a cîntat marile evenimente contemporane lui decurge că acestea nu l-au privit, că el nu le-a receptat ? Dar Homer, a cîntat el oare în *Iliada* sa un eveniment contemporan şi nu unul săvîrşit cu două sute de ani înaintea lui ? Dar Shakespeare, a reprezentat el în dramele sale lumea contemporană lui ? [...] Departe de noi gîndul de a susţine că poetul nu trebuie să reacţioneze prin vers la evenimentele contemporane ; nu, acest lucru ar însemna să cădem în exagerarea opusă, iar orice exagerare este o aberaţie, un rezultat al îngustimii intelectuale şi al meschinăriei spirituale. Inspiraţia nu face casă bună cu calendarul. (B-21)

Cu cît e mai mare un poet, cu alte cuvinte cu cît este conţinutul poeziei sale mai general-uman, cu atît mai simplă îi e creaţia, astfel încît cititorul se minunează cum de nu i-a dat lui prin cap să creeze ceva asemănător : doar este atît de simplu şi de uşor ! Operele în care oamenii nu recunosc nimic din ceea ce e al lor şi în care totul aparţine poetului sînt fleacuri ce nu merită atenţie. Tocmai pe această comuniune, în temeiul căreia creaţia poetului aparţine în aceeaşi măsură întregii umanităţi pe cît îi aparţine lui însuşi, se bazează posibilitatea fiecăruia şi a tuturor celor în care sălăşluieşte *umanul* (adică spiritualul, raţionalul) de a *trăi* lucrările artistului, atunci cînd intră în contact cu ele. Să trăieşti creaţiile poetului înseamnă să porţi, să simţi în propriul tău suflet întreaga bogăţie, întreaga profunzime a conţinutului lor, să suferi de suferinţele lor, să treci prin chinurile amă-

răciunilor lor, prin fericirea bucuriei lor, a biruinței lor, a nădejdilor lor. (B-57)

[...] de ce, oare, marii artiști își lăsau uneori creațiile neterminate, își întrerupeau munca și căutau în ei, cu o suferință mistuitoare, forța de a o duce la capăt, iar negăsind-o, distrugeau, uneori din disperare cîte o operă minunat începută? Din cauză că inspirația, ca orice altă binecuvîntare, nu ține de voința omului, și din cauză că marii artiști nu-și *termină* niciodată operele, dacă nu pot să le *creeze pînă la capăt*. (B-12)

Trăsătura caracteristică a talentului contelui Tolstoi, despre care vorbim, este atît de originală, încît pentru a înțelege întreaga ei însemnătate în reliefarea meritului artistic al lucrărilor sale ea trebuie cercetată cu cea mai mare atenție. Analiza psihologică este poate cea mai importantă dintre calitățile care conferă forță talentului creator. De obicei, însă, ea are, dacă putem spune așa, caracter descriptiv — ia, adică, un anumit sentiment imobil, și îl descompune în părțile sale constitutive prezentîndu-ne, ca să spunem așa, un tablou de anatomie. În operele marilor poeți putem remarca, în afara acestui aspect, și altă orientare, a cărei manifestare acționează asupra cititorului sau privitorului cu totul și cu totul uimitor: este vorba de surprinderea trecerilor dramatice ale unui sentiment în altul, ale unui gînd în altul. De obicei, ni se înfățișează doar cele două verigi extreme ale respectivului lanț, doar începutul și sfîrșitul procesului psihic și aceasta întrucît pe majoritatea poeților, al căror talent conține un element dramatic, îi interesează cu precădere rezultatele, manifestările vieții interioare, ciocnirile dintre oameni, acțiunile lor, și nu procesul ascuns, în cadrul căruia se elaborează gîndul sau sentimentul dat; chiar și în monologurile care, după cît se pare, ar trebui de cele mai multe ori să servească drept exteriorizare a acestui proces, se exprimă aproape totdeauna lupta dintre sentimente, iar gălăgia produsă de această luptă ne sustrage atenția de la legile și trecerile în virtutea cărora se realizează asociațiile de reprezentări, ajungînd să fim preocupați de contrastul și nu de formele apariției lor; în cazul în

care nu conțin doar o simplă anatomie a unui sentiment încremenit, monologurile se deosebesc aproape totdeauna doar prin exterior de dialoguri: în celebrele sale reflecții, Hamlet se dedublează parcă și se angajează într-o dispută cu sine însuși; monologurile sale fac parte din aceeași specie cu dialogurile dintre Faust și Mefisto sau disputele dintre marchizul de Posa și Don Carlos. Particularitatea talentului contelui Tolstoi constă în aceea că el nu se limitează la înfățișarea rezultatelor procesului psihic: pe el îl interesează procesul însuși, iar fenomenele abia sesizabile ale vieții interioare, schimbîndu-se unul cu altul cu extraordinară repeziciune și într-o inepuizabilă varietate, sînt cu măiestrie înfățișate. Există pictori renumiți prin arta lor de a surprinde sclipirea reflexului unei raze în valurile repezi, înfiorarea luminii în frunzișul foșnitor, jocul de culori în conturul schimbător al norilor; despre ei se spune cel mai adesea că au capacitatea de a surprinde viața naturii. Ceva asemănător realizează contele Tolstoi în domeniul celor mai ascunse mișcări ale vieții psihice. În acest lucru constă, ni se pare nouă, trăsătura cu desăvîrșire originală a talentului lui. Dintre toți scriitorii ruși remarcabili, el este singurul maestru al respectivului domeniu.

Fără îndoială, o asemenea însușire trebuie să fie, ca orice alta, înnăscută, de la natură; ar fi însă insuficient dacă ne-am opri la această explicație mult prea generală; talentul se dezvoltă numai printr-o activitate morală de sine stătătoare și, în această activitate nesecată, a cărei energie este demonstrată de specificul lucrărilor contelui Tolstoi, se cuvine să vedem temeiul forței dobîndite de talentul său. Noi vorbim de autoadîncire, de tendința unei autoobservări neobosite. Putem studia legile acțiunilor umane, jocul pasiunilor, încrengătura evenimentelor, influența împrejurărilor și a relațiilor, observîndu-i cu atenție pe ceilalți oameni; toată cunoașterea dobîndită în acest fel nu va fi însă nici profundă, nici riguroasă, dacă nu vom cerceta cele mai tainice legi ale vieții psihice, al cărui joc se dezvăluie în fața noastră numai în propria noastră conștiință de sine. Cine n-a studiat omul pe propria sa persoană nu va ajunge niciodată la o cunoaștere profundă a oamenilor. Acea caracteristică a talentului contelui Tolstoi despre care vorbim demonstrează că el a studiat cu extremă atenție tainele vieții spirituale

a omului la propria sa persoană ; această cunoaştere este preţioasă nu numai pentru că i-a dat posibilitatea, asupra căreia am atras cititorului atenţia, de a zugrăvi tabloul mişcărilor interioare ale gîndului omenesc, ci şi, poate încă şi mai mult, pentru că i-a furnizat baza studierii vieţii omului în general, a descifrării caracterelor şi a resorturilor acţiunii lor, a luptei pasiunilor şi impresiilor. Nu vom greşi spunînd că autoobservarea trebuie să fi ascuţit extraordinar spiritul său de observaţie în genere, să-l fi învăţat să privească oamenii cu ochi pătrunzători.

Preţioasă este pentru talent această calitate, dacă nu chiar aceea care conferă scriitorului cu adevărat remarcabil cel mai trainic drept la glorie. Cunoaşterea inimii omeneşti, capacitatea de a-i dezvălui tainele în faţa noastră — iată primul cuvînt din caracterizarea fiecăruia dintre scriitorii ale căror creaţii sînt cu încîntare recitite de noi. Şi, pentru ca să vorbim de contele Tolstoi, profunda studiere a inimii omeneşti va conferi neabătut un merit deosebit de înalt oricăreia dintre scrierile sale, în orice spirit ar fi ea scrisă.

Probabil că el va mai scrie multe lucruri care-l vor cuceri pe cititor prin alte calităţi, mai spectaculoase — adîncimea ideii, concepţie interesantă, descrierea viguroasă a caracterelor, strălucite tablouri de viaţă [...], dar pentru adevăratul cunoscător va fi totdeauna limpede, aşa cum e limpede şi în momentul de faţă, că principala forţă a talentului lui o constituie cunoaşterea sufletului omenesc. Un scriitor poate să atragă prin aspecte mai strălucitoare ; cu adevărat puternic şi temeinic va fi însă talentul său numai dacă se va bucura de această calitate. (C-22)

Activitatea literară este mult mai fermecătoare decît altele, poate tocmai pentru că ea reprezintă unul dintre cele mai importante domenii de manifestare a talentului. Iată de ce tinerii noştri cu imaginaţie înflăcărată şi sînge fierbinte vor neapărat să fie poeţi. (B-64)

Adolescenţa e vremea vieţii, şi nu a teoriilor ; nevoia teoriei se resimte mai tîrziu, atunci cînd dispare preocuparea pentru senzaţiile proaspete ale vieţii, care îţi acaparează întreaga energie intelectuală. (C-17)

Da, viaţa cunoaşte o pasiune pentru ritmul întoarcerii, pentru motivul repetării ; cine nu ştie că bătrîneţea este apropiată de copilărie ? Aruncaţi o privire şi veţi vedea că de ambele laturi ale vieţii în plină vîltoare, cu nelipsitele ei cununi de flori şi hărţuieli, cu leagănele şi mormintele ei, se repetă deseori epoci, asemănătoare în laturile lor principale. Ceea ce *n-a avut încă* adolescenţă este *deja* pierdut [...]. (H-24)

Există oameni cu desăvîrşire incapabili să devină maturi, după cum sînt oameni incapabili să fie tineri. Faimoasa Bettine a rămas toată viaţa un copil, acel copil entuziast, ale cărui bucle le mîngîia cu mîna sa olimpiană Goethe, care n-a fost niciodată adolescent ; el şi-a consumat tinereţea, după cum se ştie, ca Werther. Biografii lui Newton se miră cum de nu se cunoaşte nimic despre copilăria lui, dar tot ei arată că de la opt ani era matematician şi că deci nu a avut copilărie. Dimpotrivă, Lafayette, care la optzeci de ani mai avea nevoie de preceptor, a fost cel mai nobil şi mai bătrîn copil din amîndouă emisferele. Pentru unii, tinereţea este o epocă, pentru alţii — viaţa întreagă. În tinereţe există ceva ce trebuie să te însoţească pînă la mormînt, dar nu totul : visurile adolescentine şi poznele romantice sînt jalnice în cazul bătrînilor şi ridicole la bătrîne. [...] Toţi filistinii germani sînt, în majoritatea lor, *Burschen* *, incapabili să împace tinerescul şi maturitatea. Cel mai ridicol la filistin este tocmai convieţuirea, în unul şi acelaşi om, a tinereţii teoretice şi a maturităţii mic-burgheze. [...] Adolescentul bătrîn are propriile sale metode prin care se demască după două vorbe. Îl veţi recunoaşte după ura ce i-o poartă lui Goethe şi după pasiunea pentru Schiller, după dispreţul lui faţă de activitatea practică, faţă de interesul material ; el nu iubeşte căile ferate, caracterul pozitiv, industria, America de Nord, Anglia, el îndrăgeşte Evul mediu, dragostea platonică, lui îi e necesar efectul frazei şi, luaţi aminte, la el efectul şi fraza nu sînt cîtuşi de puţin minciună, făcătură, de dragul

* Băieţi (germ.) *(n.n.)*.

frazei va merge și se va lăsa tras în țeapă, dacă, evident, va trăi într-o țară atît de cultivată încît pentru o frază să fii tras în țeapă. În general, romantismul caută nefericirile, se purifică prin ele, deși nu știm unde s-a murdărit ; este o metodă specială de tratament, o *Unglückskur* *, tot așa cum există o *Wasserkur, o Hungerkur* **. Un adolescent bătrîn este Egmont, un moșneag adolescent este Wilhelm de Orania. Don Carlos, marchizul de Posa, Max Piccolomini trebuiau să moară tineri, și chipurile lor au rămas pentru noi nedespărțite de trăsăturile frumuseții adolescentine ; și numai așa sînt frumoase. Istoria ne-a lăsat moștenire nenumărate figuri veșnic tinere, începînd cu reprezentantul Greciei, Ahile, și pînă la... să zicem Charlotte Corday. Dacă Max Piccolomini ar fi trăit pînă la *général en-chef*, iar Don Carlos — pînă la moartea lui Filip al II-lea, ei și-ar fi depășit viața, ar fi jucat un rol arhistraniu sau ar fi trebuit să se autoadapteze — dar tocmai aici e necazul, căci la ei capacitatea de adaptare este prea puțin observabilă.

Așa cum sînt, sînt în cel mai înalt grad artistici ; pentru a-i păstra însă ca atare, a fost nevoie să fie salvați prin condamnarea la moarte. Tot astfel este compatriotul nostru Vladimir Lenski — și Pușkin l-a împușcat. Nu tot astfel este Tatiana — și, slavă Domnului, ea a rămas nevătămată. Shakespeare a știut ce a făcut cînd a întrerupt, dacă putem spune așa, de la primul sărut, firul vieții lui Romeo și al Juliettei. (H-11)

B. *Scriitori mediocri și literatură de consum*

Există scriitori care se bucură de fericirea de neinvidiat de a nu stîrni prin lucrările lor nemulțumirea nimănui, de a nu provoca pe nimeni care să-i contrazică, de a nu avea adversari. Fericirea aceasta este de neinvidiat, întrucît e dată numai unor oameni inconsistenți, ocupați exclusiv de răspîndirea retorică a unor fraze banale. Numai de aceea adevărul se cheamă adevăr pentru

* Cură de nefericire (germ.) *(n.n.)*.
** Cură de apă, cură de foame (germ.) *(n.n.)*.

că este opus greșelii, minciunii, iar dacă există greșeală, atunci oamenii care o împărtășesc vor începe, evident, să obiecteze împotriva adevărului ; și dacă există minciună, atunci oamenii care o susțin se vor înarma împotriva omului care o anihilează. [...] Doar scriitorii fără convingeri, fără o manieră proprie de a gîndi, fără conținut și sens, sînt în stare să vorbească în așa fel încît să nu trezească dorința nimănui de a se angaja în dispute cu vorbăria lor deșartă. (C-15)

Sînt cărți care au incredibila calitate de a-l plictisi de moarte pe cititor, chiar cînd spun un adevăr cu care cititorul e perfect de acord ; și, dimpotrivă, sînt cărți care au și mai uimitoarea calitate de a-l interesa și antrena pe cititor tocmai prin orientarea contrară convingerilor lui ; ele slujesc cititorului ca verificare a propriilor crezuri, întrucît, citind o astfel de carte, el sau renunță definitiv la convingerile sale, sau le cîntărește, sau, în sfîrșit, le afirmă cu și mai multă vigoare. (B-93)

[...] acestei dragoste copilărești pentru înșelare, oamenii îi rămîn, cu rare excepții, fideli toată viața. Tocmai de aceea, în romanele bunelor vremi trecute, virtutea triumfă totdeauna, iar viciul e totdeauna pedepsit. Actualmente arta a devenit mai serioasă și mai severă, fapt pentru care majoritatea cititorilor se plîng de ea : această majoritate este, poate, supărată că arta i se adresează ca unui om matur și nu ca unui copil. (B-132)

Orice s-ar spune, dar axioma că nu poți fi în același timp și un slujbaș perfect și un bun scriitor este de necontestat : slujbașul îl va deranja cu siguranță pe scriitor, iar scriitorul — pe slujbaș. Pentru a fi întru totul savant, poet sau scriitor, trebuie neapărat să vezi în știință, poezie sau literatură chemarea ta exclusivă, ca să spunem așa, meseria, producția ta sui-generis, pentru a folosi limbajul economiei politice. Ni se va spune că printre scriitorii noștri renumiți sînt oameni care s-au distins sau se disting pe tărîmul slujbei lor. De acord, dar ce dovedește acest lucru, dacă nu faptul că acești

foarte renumiţi scriitori n-ar fi încă şi mai renumiţi, adică n-ar scrie mai bine şi mai mult dacă ar putea să-şi consacre activitatea exclusiv literaturii ? Doar nu pretindem că numai literatura deranjează neapărat slujba; nu, noi spunem că în cazul unuia literatura deranjează slujba, în cazul altuia, slujba deranjează literatura, iar în cazul unui al treilea slujba şi literatura se deranjează una pe cealaltă (ultimul caz este cel mai frecvent şi cel mai rău, întrucît un semislujbaş este mai rău decît un slujbaş, după cum un semiscriitor e mai rău decît un scriitor). Şi acest lucru va continua atîta vreme cît activitatea literară nu va asigura ea singură existenţa literatului. (B-100)

Mediocritatea este mai rea decît lipsa de har. Lipsa de har, în ultimă instanţă, îl amuză pe cititor ; mediocritatea îl împinge în apatie. Ea nu este un somn liniştitor şi împrospătător, ci o somnolenţă greoaie, un gen de amorţeală, bine cunoscută celor care sînt obligaţi să citească toate absurdităţile tipărite. (B-109)

Cel mai uşor poţi aprecia spiritul şi orientarea oricărei epoci literare după lucrările scriitoraşilor lipsiţi de har. (B-120)

Un poet cu desăvîrşire lipsit de har e mai bun decît talentaşele mărunte : pe el măcar îl poţi considera bolnav sau scrîntit ; un asemenea poet nu se înfumurează, îşi ia rareori nasul la purtare, nefiind răsfăţat de mici succese. Talentaşele, în schimb, sînt oameni insuportabili, iritabili, meschini, orgolioşi, îngîmfaţi. [...] Critica trebuie să urmărească asemenea poeţi fără răgaz şi cu severitate ; ei sînt mult mai nocivi decît cei lipsiţi de har, care nu merită nici un fel de atenţie ; ei sînt cei care dau un exemplu nefast tineretului ; ademenind tinerii cu o glorie ieftin cumpărată, îi abat pe aceştia de la învăţătură şi muncă. (B-89)

[...] dacă o lucrare care pretinde să aparţină domeniului artei nu merită nici o atenţie pentru felul în care

este realizată, atunci ea nu merită vreo atenţie nici pentru intenţia ei, oricît ar fi aceasta de lăudabilă, întrucît o asemenea lucrare nu va aparţine cîtuşi de puţin domeniului artistic. (B-135)

Viaţa este atît de cuprinzătoare şi de multilaterală, încît omul găseşte întotdeauna în cadrul ei, pe săturate, cele pentru care simte că are trebuinţa puternică şi adevărată de a le căuta. Deşartă şi incoloră este numai viaţa oamenilor incolori, care vorbesc despre simţăminte şi nevoi, dar de fapt sînt incapabili de a avea vreun simţămînt sau vreo nevoie mai deosebită, exceptînd nevoia de a se pune în evidenţă. (C-1)

Arta nu e mofturoasă, ea poate înfăţişa orice, punînd pe toate pecetea de neşters a harului spiritului artistic şi înălţînd dezinteresat, la nivelul madonelor şi semizeilor, orice întîmplare a existenţei, orice sunet şi orice formă, o baltă adormită sub un copac, o pasăre trezită din somn, un cal la adăpătoare, un copil cerşetor ars de soare. [...] Dar şi arta are limita ei. Există un obstacol pe care, în mod hotărît, nu-l biruie nici arcuşul, nici penelul, nici dalta ; pentru a-şi ascunde neputinţa, arta îşi bate joc de acesta, trece la caricatură. Acest obstacol este filistinismul... [...] E vorba de faptul că întreg caracterul filistinului, cu ceea ce are bun şi rău, este nesuferit artei şi prea îngust pentru ea ; în el arta se ofileşte, ca o frunză verde pusă în clor, şi doar pasiunile specifice întregii omeniri pot, rareori, năvălind în viaţa filistinului sau, mai bine zis, rupîndu-se din ceremonioasa lui ambianţă, s-o ridice pe aceasta pînă la semnificaţia artistică. [...] Arta nu se simte în largul ei în casa pretenţioasă, mult prea dichisită şi calculată a filistinului ; în casa filistinului aşa *trebuie să fie ;* arta simte că într-o asemenea viaţă rolul ei este redus la rolul unor podoabe exterioare, al tapetelor, al mobilei, la rolul de flaşnetă ; dacă deranjează — flaşnetarul e gonit, dacă unii au chef să asculte — îi dau o para, şi sînt chit. Arta, care este cu precădere o dimensiune frumoasă, nu poate suporta arşinul ; viaţa mulţumită de sine, în medio-

critatea ei limitată, apare în ochii ei pătată cu cea mai teribilă pată din lume — *vulgaritatea*. (H-39)

[...] omul dezvoltat artificial resimte o mulțime de nevoi, ele însele artificiale, denaturate pînă la fals, pînă la fantasmagorie, care nu pot fi pînă la capăt satisfăcute, pentru că ele nu sînt, în fond, cerințe ale naturii, ci vise ale unei imaginații alterate și cărora nici măcar nu le poți fi pe plac, fără să te expui batjocurii și disprețului venit chiar din partea omului căruia te străduiești să-i fii pe plac, întrucît acesta simte el însuși, instinctiv, că nevoile sale nu merită să fie satisfăcute. Tot astfel și publicul, iar pe urmele lui estetica, revendică personaje „simpatice", sentimentalism, și apoi, același public ia în rîs operele de artă care satisfac aceste dorințe. Satisfacerea toanelor omului încă nu înseamnă satisfacerea nevoilor sale. Prima dintre aceste nevoi este adevărul. (C-1)

Beletristica *(belles lettres)* este hrana de toate zilele a societății, o hrană care se tot schimbă, întrucît de aceleași și aceleași feluri de mîncare ajungi curînd să te saturi. Față de artă beletristica se află în același raport ca gravurile și litografiile față de tablouri, ca statuetele și figurinele din bronz, marmoră sau gips față de operele veșnice ale sculpturii, ca statuia Venerei de Medici sau a lui Apollo de Belvedere. [...] Așadar, pe unde trece și în ce constă acea linie despărțitoare dintre artă și beletristică ? [...] O linie riguroasă nu există, dar o linie există totuși. Opera de artă autentică este fără de moarte; ea constituie un capital veșnic al literaturii. [...] Creațiile beletristice, dimpotrivă, pot atinge — dacă pot — o anumită perenitate, dar nu dobîndesc niciodată nemurirea ; ele apar cu miile, cu miile și mor ; pînă mai ieri încă triumfătoare, stăpîne pe atenția lumii, entuziasmînd-o și bucurînd-o vesele, mîndre, proaspete, vii, colorate, strălucitoare — azi ele încep să pălească, să se ofilească, iar mîine — să nu mai fie. (B-96)

Relația dintre beletrist și savant sau artist, e la fel cu cea dintre traducător și autorul tradus ; avînd pro-

priul său talent, el trăiește totuși prin intermediul unei minți străine, al unui geniu străin. Știința și arta nu pot fi niciodată un meșteșug : nici beletristica nu e meșteșug, ea e mai presus de meșteșug, dar mai prejos de artă ; ea este la mijloc, între ele. Beletristica se raportează la poezie ca diletantismul la activitatea artistică și la știință, ca școlarizarea la cultură. Pentru a fi beletrist trebuie să ai vocație, pasiune, talent, în special talent, dar nu geniu. Se poate spune că orice poet, orice savant care are talent, dar nu geniu, este beletrist. De aceea, principala deosebire dintre lucrările savantului și artistului, și cele ale beletristului, constă în aceea că primii scriu pentru veacuri, iar cel din urmă — pentru clipe. (B-104)

[...] există beletriști care nu se preocupă nici de alegerea unor aventuri cu acțiune și deznodămînt captivant, nici de înfățișarea caracterelor, nici de subtilitățile psihologice, dar care ne produc totuși o impresie profundă fie printr-o tendință arzătoare, strălucită, fie printr-un stil excelent. (C-33)

Influența poeziei asupra beletristicii este evidentă : beletristica este tot poezie, numai că la o treaptă inferioară, mai puțin riguroasă și pură, este același aur, doar că de o calitate inferioară, amestecat cu metale mai puțin prețioase. Poezia conferă beletristicii viață și orientare și, de aceea, uneori, o producție artistică de înaltă calitate generează o multitudine de fenomene beletristice mai mult sau mai puțin frumoase ; un geniu dă avînt unei multitudini de talente. Dar, la rîndul ei, beletristica își exercită și ea influența asupra artei : ea traduce în limba mulțimii ideile acesteia din urmă și face chiar accesibile pentru mulțime operele de artă, imitîndu-le. În plus, beletristica are momentele ei de revelație, indicînd nevoile arzătoare ale societății, întrebările neprevăzute ale zilei, nepermițînd artei să se izoleze de viață, de societate și nepermițîndu-i să ia un caracter pedant, ascetic. (B-96)

Beletristica este măsura bogăției oricărei literaturi. Și nici o literatură din lume nu se poate măsura din

acest punct de vedere cu cea franceză. Arta de a scrie s-a dezvoltat în Franța într-atît, încît a devenit parcă o a doua natură a francezilor. Din această cauză ai în Franța ce să citești, ba chiar întreaga Europă îi citește pe francezi, toate literaturile europene trăiesc de pe urma traducerilor din limba franceză. Şi, într-adevăr, ce sînt toate aceste romane ca *Matilda, Misterele Parisului, Evreul rătăcitor, Regina Margot, Monte Cristo, Nopțile din cimitirul Père Lachaise,* dacă nu niște strălucite lucrări de beletristică, saturate de tensiune, de fapte neobișnuite, de efecte și, în același timp, strălucind pe alocuri prin inspirație, inteligență, idei totdeauna vii și interesante? Ele nu sînt nemuritoare, pentru că autorii lor nu sînt genii, ci talente obișnuite, care nu scriu pentru urmași, pentru veacuri, ci doar pentru anul în care scriu.

Toate aceste romane și nuvele, care fac mare vîlvă în lumea asta, vor fi curînd uitate, dar înlocuite de altele, așa că publicul va avea totdeauna ce să citească. Dacă nu îndrăgiți efemerele producții ale beletristicii, iubind numai creațiile artistice, nu le citiți, dar nici nu ocărîți și nu disprețuiți beletristica: și fără voi ea își va găsi permanent o mulțime de cititori și le va fi folositoare acestora, influențînd pozitiv educarea lor și furnizîndu-le un divertisment inteligent și nobil. Aristocrații artei n-au decît să citească exclusiv pe autorii lor privilegiați: publicul larg trebuie să aibă și el literatura lui. Şi dacă o anumită literatură satisface dintr-o dată una sau alta dintre cerințe, cu atît mai mult cinste și slavă ei!... (B-108)

Unii consideră *Misterele Parisului* un *roman didactic* și demonstrează cu el posibilitatea și îndreptățirea genului didactic în poezie. *Misterele Parisului* este într-adevăr un roman didactic, dar el demonstrează tocmai imposibilitatea și neîndreptățirea genului didactic în poezie (B-73)

[...] absurdul se va autodevora de la sine și va sucomba din pricina propriei lui inutilități, iar despre *Misterele Parisului* într-un an nu se va mai auzi nimic, de parcă le vor fi înghițit apele. Aceasta este soarta tuturor operelor didactice! (B-73)

Vorbim despre Eugène Sue. Cîtă dragoste de umanitate și porniri nobile, cîte pagini marcate de însemnele unui mare talent sînt în *Misterele Parisului!* Şi în același timp, întregul roman se întemeiază pe melodramă și abundă în personaje nefirești, în special dintre cele care se disting prin virtute! [...] Cel mai prost îi reușesc lui Sue personajele virtuoase. Aproape totdeauna ele sînt și nefirești pînă la ridicol, și dulcege pînă la îngrețoșare. [...] Cel mai mult însă dăunează romanelor lui Sue efectele melodramatice exagerate și teatrale. (B-128)

Scribe e un geniu, un scriitor al burgheziei, pe care o iubește și care e iubit de ea; el s-a adaptat noțiunilor și gusturilor ei într-atît, încît le-a pierdut pe toate celelalte. Scribe este curteanul, consolatorul, pastorul, paiața, învățătorul, bufonul și poetul burgheziei. Burghezii plîng la teatru, mișcați de propria lor virtute, descrisă de Scribe, mișcați de eroismul de birou și de poezia tejghelei. Ei se recunosc și-și recunosc idealurile în eroii scribeeni, în ei își zîmbesc lor, le fac cu ochiul — într-un cuvînt îi recunosc tot pe atît pe cît resping portretele lui G. Sand. (H-14)

Locul perioadei schilleriene îl ia o perioadă paul-de-kockiană; în cadrul ei se consumă rapid și destul de mizerabil forța, energia, tot ceea ce e tînăr, și omul este gata să devină comis-voiajor al caselor de comerț. (H-25)

Cauza neobișnuitului succes al lucrărilor lui Sumarokov și apoi a căderii lor rapide constă tocmai în caracterul lor beletristic. Ele erau pe măsura majorității și de aceea i-au plăcut acesteia. A trecut vremea, și majoritatea publicului a devenit cu totul alta [...]. (B-129)

În cele *Trei anotimpuri* * nu există nici idee, nici veridicitate a caracterelor, nici verosimil în desfășurarea evenimentelor ; este doar o extraordinară afectare, exagerare, exaltare, prezentînd totul „într-o lumină oarecum fantastică“, exact pe dos decît ce există pe lumea asta. Și peste toate acestea domnește nemăsuratul vid al conținutului. (C-20)

În *Zile senine*, domnul Avdeev ** a dorit să poetizeze, să idealizeze totul și pe toți cei din cercul ales de el în vederea idilei. Dar, după cum bine se știe, nu oricare cerc, nu orice mod de viață pot fi, în adevărul lor, idealizate. E greu să idealizezi absurditatea și gîlceava. Nu încape discuție, chiar și în omul cel mai trivial, în trîntorul cel mai respingător există ceva omenesc, iar în viața lui sînt, sau au fost, relații omenești luminoase, sînt sau au fost momente poetice. Idealizați-le, dacă aveți o concepție împăciuitoristă, înclinată spre idealizare, și cauza voastră va fi o cauză adevărată, generoasă pentru că ne învățați să iubim într-un om trivial sau neînsemnat omul. Dar să ne spuneți : iubește la acest om totul — asta nu ! Asta nu mai este o cauză a adevărului și a poeziei, ci este o chestiune de neperspicacitate, de superficialitate, de apatie antipoetică. (C-19)

Domnul Kukolnik *** are talent pentru exprimarea poetică a gîndurilor, dar n-are forța creatoare pentru a făuri ceva totalizator, în care toate părțile să fie proporționale și totul să fie subordonat unei idei generale. De asemenea, nu putem spune că el ar fi deosebit de bogat în idei. Talentul său e nedesăvîrșit, îi lipsește ceva, îi lipsește „arta“, cum spune un personaj dintr-o nuvelă rusească **** [...] Din această cauză în lucrările sale, care nici măcar nu sînt lipsite de frumuseți parțiale, se simte tot timpul o anume sforțare, care în cazul de față tot neputință este, ceva obositor ce duce curînd la plictiseală ; se simte că autorul se situează aproape pretutindeni mai presus de puterile sale. El este un beletrist — și atît, dar dorește să fie un poet, un creator [...]. (B-128)

Nu putem să nu-l lăudăm pe domnul Masalski * pentru faptul că nu folosește anumite expresii folosite de Gogol, după cum nu putem să nu-i lăudăm pe unii imitatori ai lui Corneille și Racine pentru a nu fi zugrăvit în tragediile lor, asemenea lui Shakespeare, nici prostituate, nici țărani bețivi, nici dezmățați deocheați de genul lui Falstaff : la ceea ce se putea încumeta marele Shakespeare nu aveau voie să se încumete mărunții imitatori ai lui Corneille și Racine, pentru că în cazul lor ar fi fost inevitabil vulgar, respingător și fără sens ceea ce la Shakespeare este pitoresc, instructiv și saturat de o adîncă semnificație ! (B-88)

Una dintre cele mai puternice patimi artificiale ale omului stricat de acest veac al cărților este să se vadă tipărit. (H-26)

[...] principala calitate a scriitorului-artist constă în *adevărul* celor înfățișate de el ; altminteri, din ele vor decurge concluzii false, se vor constitui, prin bunăvoința lor, noțiuni neadevărate. Cum să înțelegem însă *adevărul* reprezentărilor artistice ? La drept vorbind, scriitorii nu vor inventa niciodată un *neadevăr fără condiții ;* nici despre cele mai stupide romane și melodrame nu poți spune că *pasiunile și banalitățile* reprezentate în ele ar fi necondiționat mincinoase, adică imposibile, măcar ca o întîmplare pocită. *Neadevărul* unor astfel de romane și melodrame constă tocmai în faptul că respectivul culege unele trăsături întîmplătoare, false, ale realității, neconstituind esența ei, particularitățile ei caracteristice. (D-32)

Ceea ce e la modă trebuie supus celei mai minuțioase analize, tocmai din această cauză, chiar dacă în fond nu merită acest lucru. (C-18)

* Roman al Evgheniei Tur (1815—1892), apărut la Moscova în 1894. Titlul exact al romanului — *Cele trei anotimpuri ale vieții (n.n.).*

** Avdeev, Mihail Vasilievici (1821—1876), scriitor rus *(n.n.).*

*** Kukolnik, Nestor Vasilievici (1809—1868), scriitor rus *(n.n.).*

**** Este vorba, probabil, de Goliatkin din povestirea lui Dostoievski *Dublul (n.n.).*

* Masalski, Konstantin Petrovici (1802—1861), scriitor rus, adversar al „Școlii naturale“ și al lui Belinski *(n.n.).*

C. *Gust, judecată*

A imita înseamnă : să reproduci în mod mecanic laturile exterioare ale unei lucrări care te-a orbit prin succesul repurtat, fără să-i fi înțeles meritele esențiale, fără să-i fi înțeles sensul și fără să fi avut forța de a-i reda frumusețea, înseamnă să-i copiezi cu întreaga forță a lipsei de gust, în proporții uriașe, toate neajunsurile, luate drept frumusețe. (C-21)

[...] oricît de importantă ar fi participarea forței creatoare neconștiente la făurirea operelor poetice, oricît ar fi de cert adevărul, astăzi de toți recunoscut, că în absența acestui element al spontaneității, ce constituie cea mai importantă calitate a talentului, e imposibil să fii nu numai un mare poet, dar nici măcar unul acceptabil ; la fel de cert este însă și faptul că, în condițiile celui mai viguros har al creației neconștiente, poetul nu va crea nimic impunător, dacă nu va fi dăruit și cu o minte remarcabilă, și cu un puternic bun simț, și cu un gust rafinat. (C-11)

Nu există gînd care să nu poată fi exprimat simplu și clar, în special în dialectica dezvoltării lui. Boileau are dreptate :

Tout ce que l'on conçoit bien
s'ennonce clairement
Et les mots pour le dire,
arrivent aisement. * (H-3)

Da, stimate poet, învață să nu te lași antrenat numai de ceea ce e uriaș — dar care adesea este doar monstruos, nu și măreț ; învață să nu te lași atras numai de ceea ce este uluitor, de efect, colorat și strălucitor. Tot ce este adevărat și măreț e simplu și modest, se rușinează nevinovat de meritele sale, întocmai ca frumusețea ce se rușinează nevinovat de goliciunea ei, devenind din această cauză și mai frumoasă. Adevărul, fericirea și frumusețea trebuie iubite pentru ele însele, nu pentru noi înșine, ca ceva lăuntric prețios în sine și nu ca un veșmînt somptuos care să trezească mirarea și invidia mulțimii față de cel care se fandosește cu el. Un om puternic, mare, uriaș — încă nu înseamnă totdeauna că este și un om impunător. (B-97)

* „Tot ceea ce e bine conceput se anunță cu limpezime / Și cuvintele pentru a-l exprima vin cu ușurință" (Boileau, *Arta poetică) (n.n.)*.

Simplitatea este condiția indispensabilă a operei artistice, care neagă prin însăși natura ei orice împodobire exterioară, orice afectare. Simplitatea este frumusețea adevărului, și lucrările artistice sînt puternice tocmai datorită ei, pe cînd cele pseudo-artistice sucombă deseori din pricina ei și atunci recurg inevitabil la afectare, încețoșare, insolit. (B-24)

Simplitatea ieșită din comun, limpezimea neobișnuită — iată cea mai frapantă calitate a unei minți geniale. Este vorba de faptul că ea abordează problemele prin laturile lor esențiale, de soluționarea cărora depinde totul și, totodată, dintre toate problemele o abordează anume pe aceea care este în fond cea mai importantă, de a cărei rezolvare depinde înțelegerea tuturor celorlalte chestiuni ; tocmai de aceea este pentru ea clară fiecare problemă, fiecare chestiune. (C-11)

Scriitorii de rînd scriu clar și pe înțelesul tuturor, pentru că ideile lor sînt de rînd și neînsemnate ; scriitorii mari scriu clar și definit tocmai pentru că își stăpînesc pe deplin ideile [...]. (B-75)

Goethe a spus de mult : „Cînd se vorbește despre întunecimea unei cărți, trebuie să te întrebi dacă întunericul este în carte, sau în capul omului". În genere, a invoca permanent greutățile este un lucru indecent, o lene, ceva ce nici nu merită a fi combătut. (H-1)

Nu numai talentul, dar nici gustul propriu-zis nu se dobîndește; gustul însuși este talent. Învățătura îl formează, dar nu-l creează pe autor. (B-53)

[...] introducerea în plan a unor schimbări esențiale în momentul prelucrării finale este extrem de periculoasă: într-o lucrare artistică toate părțile trebuie să se afle într-o strictă interdependență și, schimbînd una dintre ele, e aproape imposibil să nu-i tulburi construcția de ansamblu, căci cine poate să urmărească toate relațiile prin care aceasta se leagă de celelalte părți? (C-7)

Cea mai firească metodă a oricărei munci — chiar și meșteșugărești — atît în domeniul prozei, cît și în al poeziei, constă într-o elaborare clară a lucrului pe care apoi să-l îndeplinești, și doar după aceea să te apuci de revizuire și îmbunătățire. (C-7)

[...] să tai fără milă tot ceea ce e de prisos — iată în ce trebuie să constea principala parte a revizuirii celor scrise. (C-7)

Dintre toate neajunsurile ce se manifestă în literatura contemporană, cel mai general este prolixitatea și consecința ei inevitabilă — caracterul palid al imaginilor, lipsa de vigoare a scenelor, sterilitatea și debilitatea întregii lucrări. S-ar părea că aproape fiecare scriitor (nu vorbim despre cei netalentați — trist este faptul că cei dăruiți cu un talent remarcabil sînt supuși acestei slăbiciuni, în egală măsură cu cei netalentați) consideră orice expresie care încolțește în mintea lui, orice amănunt care i se conturează, o nestemată incomparabilă și se grăbește să-și îmbogățească prin ea povestirea; s-ar părea că el se consideră pe sine un criminal, un sinucigaș, un jefuitor, dacă-și privează cititorul chiar și de o singură asemenea perlă dintre cele care curg în șir monoton din pana lui; s-ar părea că nu-i în stare să creadă că și în minele de aur ale Californiei unui pumn de aur îi corespunde un car întreg de nisip ordinar și că cel care îl prelucrează se îmbogățește numai dacă, extrăgînd acele cîteva grăunțe de aur, înlătură cu dispreț cantitatea imensă de adaos total inutil. În ce constă cea mai frapantă deosebire dintre lucrările geniale și cele de duzină? Numai în aceea că „frumusețile" — ca să folosim o expresie din bătrîni — le constituie în lucrarea genială șirul compact al paginilor, nediluate de vorbele goale ale locurilor comune incolore. [...] Deosebirea constă în aceea că paginile unei lucrări geniale sînt pline de conținut, iar acea cantitate de conținut, care de-abia dacă ar ajunge pentru a umple o singură pagină, este, în lucrarea de duzină, răsfirată de-a lungul a zeci de pagini, și se dizolvă în imperceptibile particule, în lacurile nesărate ale banalităților. [...] Conciziunea este prima condiție a valorii estetice a unei lucrări, punînd în evidență toate celelalte merite ale ei. (C-7)

Există pe lume foarte puțini oameni care să îmbine cinstea cu perspicacitatea. Despre acești oameni am discutat suficient. Mai departe; există pe lume un număr nu prea mare de șarlatani și o imensă majoritate de naivi. Șarlatanii îi înșeală pe naivi: îi lingușesc și îi jecmănesc; îi înspăimîntă și îi comandă. Este adevărat, sau nu? Fără îndoială, șarlatanii, din cauza numărului lor redus, n-ar putea face nimic, dacă s-ar bizui numai pe propriile lor forțe. Din rîndurile naivilor însă, foarte mulți se dau peste cap pentru a-i apăra pe șarlatani. Cu ce folos pentru ei? Cu absolut nici unul; cu totul și cu totul dezinteresat se dau peste cap. [...] Dacă omul e prost, răul e de nelecuit. Dacă însă nu e prost, ci numai naiv, atunci se va vindeca de acest neajuns al său imediat ce îl va observa. Nici un om nu intră în viață ca un clarvăzător; aceasta este o calitate ce se dezvoltă prin reflecție. Iar reflecția pretinde sînge rece. (C-32)

[...] este posibil ca într-o lucrare artistică, al cărei fond să fie pătruns de o concepție în cel mai înalt grad falsă și care, din această cauză, să înfrumusețeze pînă la refuz realitatea, anumite personaje să fie copiate din realitate cît se poate de fidel, fără nici un soi de înfrumusețare. (C-18)

Să-ţi citeşti povestirea sau comedia imediat după ce ai scris-o este aproape inutil. Autorul n-a reuşit încă să se detaşeze — ca să ne exprimăm elegant — de opera sa; mai simplu spus, el se mai află în continuare în aceeaşi dispoziţie spirituală şi sentimentală pe care a exprimat-o în povestirea sa, n-a apucat să-şi elibereze mintea de toate ideile şi amănuntele, care i se păruseră atunci binevenite; de aceea nu se poate raporta la ele liber, de sine stătător, nu-şi poate permite ca, doar în cazul în care ar merita cu adevărat acest lucru, să se lase din nou în stăpînirea lor; el nu a depăşit încă punctele de vedere intrate în obişnuinţă şi, recitindu-şi povestirea, va recunoaşte caracterul necesar al amănuntelor, eleganţa desfăşurării acţiunii, veridicitatea caracterelor, robusteţea conţinutului nu în temeiul unui sentiment eliberat, ci pur şi simplu din pricina convingerii sale pre-concepute, care încă nu s-a risipit. Timpul pentru a-ţi judeca propria lucrare literară vine, ca în cazul oricărei alte lucrări, atunci cînd starea de spirit care a produs-o a apucat să se schimbe cu alta sau, dacă ar fi să ne exprimăm într-o manieră zornăitoare, atunci cînd torentul vieţii ne spală şi ne împrospătează intelectul. Depinde de conţinutul lucrării dacă acest moment survine mai curînd sau mai tîrziu. Dacă semnificaţia ei principală a constat în exprimarea viziunii generale a autorului asupra vieţii sau asupra uneia dintre laturile ei esenţiale sau asupra cerinţelor artei, e posibil ca niciodată el să nu fie în stare s-o privească în mod critic şi calm; în acest caz, evident, nu va exista nici o diferenţă dacă va întreprinde critica la o zi sau la un an după terminarea lucrării. Şi într-un caz şi în celălalt, el va fi capabil să facă doar corecturi minore. În schimb, omul cu minte iscoditoare, înclinat spre îndoială, poate deveni foarte curînd, aproape imediat ce i se împrospătează imaginaţia obosită de respectiva lucrare, un judecător nepărtinitor al operei născute din convingerile sale generale, şi nu dintr-o întîmplătoare dispoziţie pătimaşă. Dimpotrivă, lucrurile generate de vreo patimă sau atracţie, în general de o stare de spirit ieşită din comun, nepermanentă, orice autor, independent de natura intelectului său, le poate judeca nepărtinitor numai după ce i-a trecut respectiva stare de spirit şi reacţia care de obicei îi urmează şi îi este opusă,

lucru ce se poate manifesta uneori după mulţi ani, iar alteori după cîteva ceasuri. (C-7)

[...] am analizat toate genurile poeziei pentru a demonstra că, actualmente, nici unul nu dă posibilitate să se manifeste cu succes nu numai lipsei de talent şi mediocrităţii, dar nici oamenilor care nu sînt lipsiţi de har. Sărăcia literaturii ruse provine de la faptul că totul a fost încercat şi că talentul nu mai poate străluci prin inedit. Este o sărăcie cinstită, generoasă, de o mie de ori mai bună decît o bogăţie înşelătoare. Este de fapt un succes, nu o cădere, un uriaş pas înainte, nu unul înapoi. Astăzi, celor ce nu sînt înzestraţi cu un talent mare, calea spre celebritate şi renume le este închisă.. [...] A trecut vremea entuziasmelor copilăreşti, vine vremea meditaţiei. Publicul a devenit mai exigent. E adevărat, el singur nu-şi dă încă seama de ceea ce pretinde, dar nu se mai mulţumeşte cu orice vorbe de clacă servite de meseria scribilor. Vremea conştiinţei nu a venit încă, dar începutul acestei conştiinţe este aproape. Exclamaţiile pompoase şi frazele magnifice le par deja tuturor banale; şi cu ele nu mai poţi capta interesul nimănui. (B-70)

Convingerile conştiente şi bine alcătuite nu se dezvoltă la om altfel decît fie sub influenţa societăţii, fie cu ajutorul literaturii. Cine este lipsit de aceste mijloace ajutătoare rămîne, de obicei, întreaga viaţă cu păreri fragmentare despre fapte disparate, fără să resimtă nevoia de a le conferi o unitate conştientă; asemenea oameni constituie pînă azi la noi majoritatea chiar şi printre cei ce au trecut prin aşa-zisa instruire fundamentală. Faptele disparate ei le apreciază mai mult sau mai puţin corect, dar te uluieşte incoerenţa şi confuzia interioară a judecăţii lor îndată ce vine vorba de probleme cît de cît generale şi cuprinzătoare. (C-17)

Pentru a-ţi scrie amintirile, nu e cîtuşi de puţin necesar să fii un om mare sau vreun aventurier care să fi văzut multe la viaţa lui, un artist celebru sau un om de stat. Este pe deplin suficient să fii pur şi simplu un om

care să aibă ce povesti și care să poată, și să dorească, să facă acest lucru. Viața omului de rînd poate și ea stîrni interes, dacă nu în raport cu persoana lui, atunci în ceea ce privește țara și epoca în care a trăit. Ne place să pătrundem în universul interior al altui om, ne place să atingem coarda cea mai sensibilă a unei inimi străine și să observăm cutremurarea ei tainică ; încercăm să aflăm secretele cele mai intime, pentru a compara, a confirma, a descoperi îndreptățiri, mîngîiere, dovada asemănării.

Memoriile pot fi, evident, plictisitoare, iar viața povestită în ele — săracă și neînsemnată. Atunci nu trebuie citite, și acest lucru va fi sentința cea mai gravă la adresa cărții. Nici în acest caz nu poate să existe vreo rețetă specială pentru scrierea memoriilor. Memoriile lui Benvenuto Cellini nu sînt interesante pentru că el a fost un mare artist, ci pentru că atinge în ele probleme în cel mai înalt grad interesante.

„Dreptul la aceste cuvinte sau la altele" este o expresie învechită, ținînd de epoca degradării vieții intelectuale, de vremea poeților-laureați, a doctorilor cu tichie, a filosofilor privilegiați, a savanților potentați și a altor farisei ai lumii academice. În respectivele vremuri, arta scriitoricească era considerată o taină accesibilă înțelegerii unor aleși puțin numeroși. „Scriitorul oficios" vorbea nu numai pe hîrtie, ci și în viață o limbă fastuoasă, alegea cele mai nefirești întorsături de frază și folosea cele mai rar uzitate cuvinte — pe scurt, el nu făcea decît să propovăduiască sau să preamărească. (H-27)

[...] jurnalistica este o latură importantă a oricărei literaturi. Talente obișnuite, deseori absolut minore în ochii urmașilor, sînt extrem de importante pentru contemporanii lor : ele au asupra lor o mare influență, pentru că slujesc drept mediatori între mulțime și scriitorii geniali, apropiind ideile noi, emise de marii scriitori, de înțelegerea noastră. (B-83)

Gîndirea scriitorului scrutează viața reală, iar viața absoarbe treptat elementele hrănitoare ale gîndirii teoretice. Ceea ce a fost în acest sens realizat de către predecesorii noștri ușurează substanțial sarcina scriitorilor

contemporani. Oferiți societății orice vreți : un tratat științific, un reportaj gazetăresc privind indiferent ce evenimente actuale, un articol de critică literară, un roman, o poezie — indiferent ce : nu veți mai avea de străpuns stratul de gheață al indiferenței, al lipsei de interes și al neînțelegerii ; dacă în lucrarea voastră va exista ceva cît de cît folositor, societatea o va recepta și o va înțelege și va medita asupra ei ; iar ideile voastre vor ajunge în acele adîncuri în care se modelează și se materializează convingerile sociale. În asemenea condiții merită să trăiești și poți să și lucrezi. (P-23)

Într-o literatură tînără și neconsolidată, noutatea stîrnește aceeași atenție ca și genialitatea, și deseori este pusă pe același plan cu aceasta, chiar dacă nu pentru multă vreme. (B-117)

[...] nu e deloc o raritate, chiar și acum, să întîlnești oameni entuziasmați de Jukovski, dar care sînt de acord să-i aducă laude lui Pușkin oarecum cu neplăcere, de parcă ar face o concesie scump plătită, recunoscîndu-l ca poet ieșit din comun. Alții, în afară de Pușkin, nu vor să audă de nimeni, și în special de Gogol. Fiecare perioadă de dezvoltare dorește, prin generația ce o reprezintă, să acapareze totul și să-și atribuie totul, nelăsînd altora, și în special urmașilor, nimic. La aceasta se adaugă neputința de a merge înainte, denumită înapoiere, și neputința de a recunoaște că vremea respectivă a trecut. [...] Iar diferența dintre oameni constă, în această privință, în aceea că unii rămîn în urmă mai curînd și alții mai tîrziu, unii mai mult, alții — mai puțin. [...] Chiar și geniul, oricît ar fi el de mare, este la rîndul lui supus tiraniei acestei legi de neînlăturat, comună tuturor oamenilor. (B-132)

Prejudecata că arta trebuie să înfățișeze „eroi" a slăbit actualmente considerabil ; „eroul" se menține aproape exclusiv în romanele bombastice : la Dickens sau Thackeray nu există eroi, ci există oameni cît se poate de obișnuiți, dintre aceia pe care, la vremea sa, fiecare dintre noi i-a întîlnit cu zecile. (C-4)

Actualmente nu mai sînt la modă nici eroii virtuţii, nici monştrii nelegiuirilor, întrucît nici unii, nici ceilalţi nu constituie masa societăţii. În locul lor intră în acţiune oamenii obişnuiţi, care sînt în lume cei mai numeroşi: nici răi, nici buni, nici deştepţi, nici proşti, în cea mai mare parte absolut neinstruiţi, absolut inculţi, dar nici pe departe prostănaci. Comicul lor constă în contradicţia dintre vorbele şi faptele lor, în sensul ipocrit şi denaturat în care vorbesc ei despre virtute, despre spiritul de sacrificiu, despre loialitate. (B-70)

[...] sfera activităţii forţelor creatoare ale poetului se îngustează prea puţin prin modul nostru de a înţelege esenţa artei. Obiectul cercetării noastre este însă arta ca produs obiectiv, şi nu activitatea subiectivă a poetului [...]. (C-1)

Peste tot s-a simţit nevoia unui gust bine definit, prin urmare şi în teorie. (B-121)

6

CRITICA

A. *Statut*

Critica este forţa secolului nostru, triumful nostru şi limita noastră. (H-16)

Misiunea criticului nu este să demonstreze că o operă este sau nu este poetică; această problemă o rezolvă nemijlocit simţirea cititorului, şi nu argumentele criticii; misiunea criticului e să arate nu calitatea poetică, ci măsura calităţii poetice a respectivei opere, ideea ei, caracterul ei plenar şi pînă la capăt realizat. (B-35)

Ce este critica? Aprecierea unei lucrări artistice. În ce condiţii este posibilă această apreciere sau, mai bine spus, pe ce legi trebuie să se întemeieze? Pe legile frumosului, răspund autorii savanţi. Unde este însă codul acestor legi? De cine este el elaborat, confirmat, recunoscut? Arătaţi-mi această culegere de legi ale frumosului, această pravilă a artei, ale cărei principii să fie veşnice şi imuabile, ca principiile creaţiei din sufle-

tul omenesc, ale cărei paragrafe să se potrivească tuturor întîmplărilor posibile și să reprezinte un sistem legislativ închegat, cuprinzînd întregul univers infinit și variat al activității artistice în toate genurile și toate transformările ei! *„Imitarea înfrumusețată a naturii"* * a devenit oare demult piatra unghiulară a pravilelor estetice? E mult de cînd a egalat această formulă, prin profunzimea, adevărul și caracterul ei indiscutabil, primul punct al învățăturii mahomedane — *„Singurul Dumnezeu este Allah, și Mahomed este prorocul lui"*? E mult de cînd faimoasele trei unități erau celebrate drept fundamentul în absența căruia poemul sau drama ar fi devenit o șandrama clădită pe nisip? E mult de cînd Corneille, Racine, Molière, Boileau, La Fontaine, Voltaire, de cînd această familie de talente era venerată ca o sclipitoare constelație a gloriei poetice, strălucind cu lumină nestinsă peste veacuri? E mult de cînd Boileau, Batteux, La Harpe erau celebrați ca mari preoți ai criticii, ca legiuitori infailibili ai frumosului, ca oracole fatidice, emițînd sentințe fără drept de apel?... Și ce se întîmplă acum? *„Imitarea înfrumusețată a naturii"* și celebra *lege a celor trei unități* sînt trecute în rîndul eternelor erori ale omenirii, în rîndul încercărilor nereușite ale spiritului; savanții și zeii laici ai Parnasului francez au fost puși în umbră și îndepărtați pentru totdeauna de Shakespeare, *sălbaticul beat,* iar oracolele criticii au trecut în arhiva problemelor soluționate și uitate. Și oare demult s-a întîmplat acest lucru?... Demult s-au bătut de moarte *clasicismul* și *romantismul,* acum răposate?... Unde se află, întreb eu, măsura, arșinul care să poată estima operele frumoase? Unde se află scala care să poată stabili fără greș gradele meritelor lor artistice? Ele nu există — iată cît sînt de șubrede codurile literare! Așa cum, odată cu mersul treptat al vieții poporului se modifică și legislația lui, prin abrogarea vechilor legi și introducerea altora noi, conforme cerințelor actuale ale societății, tot astfel se schimbă și legile frumosului odată cu dobîndirea a noi fapte, pe care ele se întemeiază. Am dobîndit noi oare toate faptele, am studiat cumva toate literaturile în nenumăratele lor fizionomii naționale, seculare și istorice, și am cercetat viața fiecărui artist în parte? Nu ne mai rămîne oare din acest punct de vedere nimic pentru viitor?... Nu, mai avem mult de așteptat acest complet și satisfăcător cod al artelor, după cum mai avem mult de așteptat și acea legiuire civilă desăvîrșită, capabilă să realizeze visurile veacului de aur [...] Prin urmare, nu există legi ale frumosului după care să trebuiască și să poată fi judecate operele de artă? Ba există, căci dacă actualmente nu este încă pe deplin înțeles întregul univers al frumosului, sînt în schimb cunoscute multe dintre legile sale, sînt cunoscute în speță fundamentele sale; viitorului îi e însă hărăzit să descopere legăturile existente între aceste legi și fundamente, care să le adune într-un sistem complet și armonios. Criticul trebuie să fie la curent cu noțiunile contemporane, *moderne,* despre creație, altminteri el nu poate și nu are dreptul s-o judece.

Dar asta încă nu e totul. Se întîmplă deseori ca, după ce și-a expus punctul de vedere cu privire la condițiile creației, în conformitate cu actualele concepte ale acestui obiect, criticul să le aplice în mod fals și, descriind veridic caracterul sculpturii grecești, să ne arate o oală de lut ciobită în care se fierbea ciorba de varză, jurîndu-se pe toți dumnezeii că este un vas grecesc. Din ce cauză se întîmplă așa? Din cauză că estetica nu este algebră, că, în afară de inteligență și cultură, ea mai reclamă acea capacitate de asimilare a frumosului, care este în felul său un talent ce nu e dat tuturor. (B-5)

Ce este critica? Simpla apreciere a operei de artă, aplicarea teoriei la practică, sau efortul de a crea o teorie din datele existente? Cîteodată una sau alta, de cele mai multe ori — amîndouă laolaltă. Și ce ar trebui să fie critica? Exprimarea părerii particulare a unei persoane, care și-a asumat obligația de judecător al frumosului sau, prin persoana reprezentanților ei, expresia părerii dominante din epocă, rezultat al părerilor anterioare, al experiențelor și observațiilor trecute? Fără îndoială, ea are dreptul să fie și una, și alta, dar, în primul caz, ea trebuie să constituie un pas înainte, o descoperire nouă, o lărgire a granițelor cunoașterii, dacă nu chiar o schimbare totală a ei, trebuie adică să fie treaba

* Formulă a clasicismului francez, însușită ulterior și de clasicismul rus *(n.n.).*

unui geniu ; în cel de al doilea caz, ea riscă mai puțin, în schimb poate fi mai sigură de sine și totdeauna adevărată, în raport cu timpul ei. Așadar, primul gen de critică este o excepție de la regula generală, un fenomen grandios și rar, iar cel de al doilea gen de critică este efortul de a clarifica și de a răspîndi concepțiile dominante ale epocii cu privire la frumos. În vremea noastră, cînd regulile fundamentale ale creației sînt deja descoperite, acesta este unicul țel al criticii. Să clarifice din punct de vedere teoretic aceste reguli, să confirme din punct de vedere practic adevărul lor — iată menirea ei. Teoria este ansamblul sistematic și armonios al legilor frumosului, ea are însă dezavantajul de a fi prizonieră a unui anumit moment, în timp ce critica se mișcă fără încetare, merge înainte, adună pentru știință noi materiale, noi date. Aceasta este estetica dinamică, fidelă anumitor principii, dar care conduce către ele pe căi diferite, din unghiuri de vedere diferite, și tocmai în aceasta și constă progresul realizat de ea. Iată de ce este critica atît de importantă, atît de universală ; iată de ce a pus ea stăpînire pe interesul general și a dobîndit o asemenea autoritate, o asemenea măreție. Talentul criticului este un talent rar întîlnit și de aceea foarte apreciat. [...] Greșesc cei care consideră meseria de critic ușoară și mai mult sau mai puțin accesibilă fiecăruia ; talentul criticului este rar, drumul lui — lunecos și primejdios. Căci, într-adevăr, cît sînt de multe, pe de o parte, condițiile întrunite în acest talent : și simțăminte profunde, și dragostea înflăcărată pentru artă, și studiul riguros, și obiectivitatea inteligenței care este izvorul nepărtinirii, capacitatea de a nu te lăsa influențat, iar pe de altă parte, ce înaltă e răspunderea pe care și-o asumă ! Greșelile celui judecat sînt privite ca un lucru obișnuit ; greșeala judecătorului e sancționată cu o dublă batjocorire. (B-7)

[...] fiecare epocă din literatura rusă a avut conștiința ei de sine, exprimată în *critică*. Nici una dintre epoci însă nu a exprimat această conștiință privind literatura în totalitatea ei, în redarea istorică a mersului dezvoltării sale. (B-96)

Critica ar fi, desigur, o armă teribilă pentru oricine, dacă, din fericire, n-ar fi supusă ea însăși... criticii. (B-135)

Spiritul analizei și cercetării este spiritul timpului nostru. Astăzi totul este supus *criticii*, chiar și *critica* însăși. Epoca noastră nu admite nimic în mod necondiționat, nu crede în autorități, respinge tradițiile ; dar ea nu acționează în felul acesta în sensul și spiritul veacului trecut, care, pînă aproape de sfîrșitul său, n-a fost în stare decît să distrugă, fără să fie în stare să construiască ; epoca noastră e, dimpotrivă, lacomă de convingeri, chinuită de setea de adevăr. Ea e gata să primească orice gînd viu, să se încline în fața oricărui fenomen viu ; ea nu se grăbește însă în întîmpinarea lor, ci așteaptă liniștit, fără patimă și fără porniri, ca acestea să vină la ea. Temîndu-se de deziluzii, ea se teme să-și și facă în pripă iluzii. S-ar părea că veacul nostru, călit în furtuna evenimentelor și curentelor de gîndire, privește cu dușmănie tot ceea ce e nou și pretinde să înlocuiască vechiul ce nu-l mai satisface ; această dușmănie este însă, în fond, doar o prudență rațională, rod al unor experiențe dureroase. [...]

Da, au trecut ireversibil preafericitele vremuri ale acelei epoci fantastice a omenirii, cînd sentimentul și fantezia îi furnizau acesteia răspunsuri la toate întrebările, iar idealul abstract constituia beatitudinea vieții sale. Omenirea s-a maturizat : ea nu are nevoie de caleidoscopul pestriț al închipuirii, ci de microscopul și telescopul rațiunii, care s-o apropie de cele depărtate, care să facă vizibil pentru ea invizibilul. *Realitatea* — iată lozinca și ultimul cuvînt al lumii contemporane ! Realitatea în fapte, în cunoștințe, în convingerile sentimentelor, în concluziile rațiunii : în toate și pretutindeni realitatea este primul și ultimul cuvînt al veacului nostru [...]. Veacul nostru n-are nevoie de clopoței de bufon, de rătăciri agreabile, de zdrăngănele pentru copii, de minciuni îmbucurătoare și liniștitoare. Dacă în fața lui minciuna ar apărea sub chipul unei femei tinere și frumoase, care să-l ademenească zîmbitoare în îmbrățișările ei somptuoase, iar adevărul — în chip de înspăimîntător schelet al morții, zburînd cu coasa în mîini pe un armăsar gigantic, el ar respinge cu dispreț și dușmănie fan-

toma ademenitoare și s-ar arunca în brațele ucigătoare ale scheletului... El preferă să se simtă efectiv cuprins de îmbrățișarea teribilei morți spirituale, decît să prindă cu mîna o fantomă ce trebuie să dispară la prima atingere... Acest lucru nu e nici pe departe scepticism; este, dimpotrivă, divinizarea adevărului, care poate fi îngrozitor doar pentru caracterul mărginit al individului, dar care în sine înseamnă o veșnică frumusețe și o permanentă fericire. Scepticismul este dezamăgit de adevăr și nu-l caută; secolul nostru este secolul întrebărilor, secolul năzuinței, este totul doar căutare și dor de adevăr... El nu se teme că adevărul îl va înșela, ci se teme de minciuna pe care mărginirea omenească o ia deseori drept adevăr. (B-45)

Critica este întotdeauna corespunzătoare fenomenelor asupra cărora se pronunță; ea este de aceea conștiința realității. Bunăoară, ce sînt Boileau, Batteux, La Harpe? Conștiința clară a ceea ce fusese nemijlocit exprimat (ca fenomen, ca realitate) în operele lui Corneille, Racine, Molière, La Fontaine. În cazul dat, nu arta a creat critica și nu critica a creat arta; și una și cealaltă au apărut din spiritul general, unic, al timpului. Și una, și cealaltă sînt în aceeași măsură conștiința epocii; critica este însă conștiință filosofică, pe cînd arta — conștiință nemijlocită. Conținutul uneia cît și al celeilalte este identic: deosebirea constă doar în formă. Tocmai în această împrejurare constă marea importanță a criticii, în special în vremea noastră, care este cu precădere meditativă și judecătoare, prin urmare — o vreme care critică. În critica vremurilor noastre, mai mult decît în vreun alt domeniu, își găsește expresie spiritul timpului. Dar arta timpurilor noastre ce este? O judecată, o analiză a societății, în consecință — o critică. Elementul gîndire s-a contopit acum chiar și cu cel artistic și, pentru epoca noastră, o operă de artă nu e viabilă dacă înfățișează viața numai pentru a înfățișa viața, în absența oricărui stimul subiectiv, care să-și găsească sursa în spiritul dominant al epocii, dacă nu este un strigăt de durere sau un ditiramb entuziast, dacă nu este o întrebare sau un răspuns la întrebare. Să ne mai mirăm, după toate acestea, că a devenit critica împărăteasa autocrată a lumii spirituale contemporane? Actualmente nu e mai

puțin important ce se va spune despre o mare operă, decît opera însăși. Orice și oricum s-ar vorbi despre ea, credeți-mă, acest lucru va fi cetit în primul rînd și va isca pasiuni, gînduri, interpretări. Altminteri nici nu poate fi: nu ne mai ajunge desfătarea, vrem să și știm, fără știință nu mai există desfătare pentru noi. (B-45)

Unde se află însă trecerea nepericuloasă dintre Scylla lipsei de sistem și Carybda teoriei? Dacă-l vei aprecia pe poet în absența oricărei teorii, critica ta va fi considerată un arbitrar al gustului personal, al părerilor personale, care sînt importante doar pentru tine, iar pentru alții nu sînt lege; dacă-l vei aprecia pe poet în conformitate cu o anumită teorie, vei dezvolta, poate chiar foarte bine, teoria ta, dar nu ni-l vei înfățișa pe poetul analizat în adevărata lui lumină. (B-56)

Există trei modalități de a cunoaște și de a studia literatura. Prima, pur critică, este cea care constă în analiza critică a fiecărui scriitor însemnat; a doua, pur istorică — cea care constă în trecerea în revistă a drumului și dezvoltării întregii literaturi: în cazul acesta atenția este orientată mai degrabă spre epocile și școlile din literatură, decît spre anumite personalități. Cea de a treia modalitate constă în îmbinarea, după posibilități, a primelor două. Această modalitate este cea mai bună. (B-96)

În general, critica se dezvoltă pe baza faptelor reprezentate de literatură, ale cărei lucrări oferă datele necesare pentru concluziile criticii. Așa, după Pușkin și poemele sale în spirit byronian, și după *Evgheni Oneghin*, a apărut critica „Telegrafului"; după ce Gogol a dobîndit primatul în dezvoltarea conștiinței noastre, a apărut așa-numita critică a anilor 1840... Așadar, dezvoltarea unor noi convingeri critice a fost de fiecare dată consecința unor mutații în caracterul dominant al literaturii. Firește, concepțiile noastre estetice nu pot avea pretenția unei noutăți deosebite și nici al unui caracter finit satisfăcător. Ele sînt deduse din lucrări ce reprezintă doar anumite prevestiri embrionare ale unei orientări

noi în literatura rusă, fără să o evidențieze însă pe aceasta în deplina ei dezvoltare și, ca atare, nu pot conține mai mult decît ceea ce e dat de literatură. (C-8)

[...] principiile teoretice ale lui Boileau, La Harpe, Pope, Karamzin, Merzliakov * au fost, din punct de vedere științific, nesatisfăcătoare, și totuși, datorită inteligenței și gustului lor, acești critici au apreciat foarte bine producțiile literare luate în parte, au considerat ca buni pe scriitorii într-adevăr cei mai buni ai timpului lor, au admirat tocmai ceea ce respectivii scriitori au dat mai bun. Să luăm exemple și mai apropiate : Pușkin n-a fost un teoretician deosebit, dar judecățile lui privitoare la diferiți scriitori și diferite producții literare sînt uimitor de adevărate și de exacte. Gogol a fost un teoretician cu desăvîrșire prost, dar și el judeca operele literare cu o uimitoare precizie și pătrundere. Altfel nici nu se putea, întrucît acești oameni nu duceau lipsă nici de bun simț, nici de gust estetic. (C-10)

Critica noastră trebuie să fie un preceptor al societății, rostind adevăruri supreme într-o limbă simplă. În temeiurile ei, ea ar trebui să fie germană, în modalitatea de expunere — franceză. Teoria germană și modalitatea franceză de expunere — iată singurul mod de a o face și profundă, și general-accesibilă. Germanii sînt stăpîni pe gîndirea abstractă, dar nu sînt maeștri în a-i iniția pe profani în tainele lor, ei pot fi înțeleși doar de propria lor castă — savanții ; francezii sînt instabili și neînsemnați în domeniul gîndirii abstracte, în schimb maeștri în a împăca știința cu viața, în a generaliza ideile. A-i imita exclusiv pe germani este deocamdată inutil, iar pe francezi — dăunător, întrucît, pe de o parte, ideea trebuie totdeauna să fie nucleul învățăturii, dar trebuie să fie accesibilă, să nu sperie cu profunzimea ei, iar pe de altă parte, principiile practicii fără o idee de bază sînt ca o nucă găunoasă, pe care nu merită să-ți dai osteneala de a o ronțăi. În orice caz, nu trebuie să uităm că spiritul rusesc îndrăgește spațiul, claritatea, precizia ; gîndirea speculativă pură nu-l amețește, ci îl respinge ;

* Merzliakov, Alexei Fiodorovici (1778—1830), poet, critic literar și traducător rus *(n.n.)*.

factologia poate să-l mărunțească, să-l facă superficial. (B-7)

[...] nu cumva pentru a avea dreptul să critice, de pildă *Iliada*, criticul trebuie mai înainte să scrie el însuși un poem, cu nimic mai slab decît cel homeric? Nu cumva critica nu este un talent de sine stătător, care să nu se manifeste în domeniul chemării ei, adică în critică, ci în poezie, în istorie ș.a.m.d. ? După așa ceva, nu numai poeții și istoricii îi vor lipsi pe critici de dreptul de a se pronunța asupra operelor poetice sau istorice, dar nu va mai fi permis să-i spui nici măcar croitorului că ți-a stricat fracul, de frică să nu auzi din partea lui justificarea : „Ești dumneata în stare să coși un frac mai bun decît al meu, de vreme ce te apuci să-mi critici munca ?" (B-69)

Critica demnă de numele ei nu se scrie pentru ca domnul critic să se împăuneze cu inteligența lui ascuțită, pentru a-i conferi criticului faima de cupletist de vodevil, ale cărui calambururi să amuze publicul. În măsura în care criticul are o minte ascuțită, causticitate, fiere, acestea trebuie să-i slujească drept arme prin care el să atingă țelul serios al criticii, acela de a dezvolta și purifica gustul majorității cititorilor săi, trebuie să-i furnizeze mijlocul prin care să exprime în mod corespunzător părerea celei mai bune părți a publicului. (C-18)

Pentru a răspîndi în rîndurile publicului anumite păreri, fie ele oricît de simple și de plicticoase, e nevoie să le exprimi cît se poate de stăruitor, de insistent, cu entuziasmul unei porniri înflăcărate, fără să te obosească repetările plictisitoare pentru critic, dar necesare maselor, fără să disprețuiești analiza amănunțită a cărților și judecăților importante numai prin semnificația lor exterioară — prin influența lor asupra publicului — și nu prin interesul lor intrinsec, din punctul de vedere al artei, în sfîrșit, de dragul publicului, fără să-ți fie lehamite chiar și de disputele cu alți oameni cu care ți-e neplăcut și neconvenabil să te angajezi în discuții contradictorii. Într-un cuvînt, activitatea criticului, asemenea oricărei activități sociale, are multe laturi cu atît

mai folositoare pentru public, cu cît sînt mai neplăcute pentru cel care o desfășoară. Criticul care vrea să vorbească numai despre ceea ce-l interesează pe el, criticul care vrea să mențină în activitatea sa tot atîta liniște semeață și prestigiu precum poetul sau savantul, scrie pentru prea puțini. (C-11)

B. *Atitudini*

Orice operă de artă trebuie privită neapărat în conexiune cu epoca, cu contemporaneitatea istorică și în relațiile artistului cu societatea ; analiza vieții artistului, a caracterului său ș.a.m.d. poate, de asemenea, folosi la clarificarea creațiilor sale. Pe de altă parte, este imposibil să treci cu vederea cerințele propriu-zis estetice ale artei. Mai mult : prima sarcină a criticii trebuie să fie determinarea gradului de valoare estetică a unei opere. Cînd o lucrare nu rezistă analizei estetice, ea nu mai merită nici critica istorică : aceasta deoarece, chiar dacă o operă de artă este lipsită de un conținut istoric stringent, chiar dacă în ea arta și-a fost sieși țel, ea poate totuși să aibă, deși unilateral, o anumită valoare ; dacă însă, chiar în prezența unor interese contemporane stringente, ea nu este marcată și de semnul creației și al inspirației libere, nu poate din nici un punct de vedere să aibă vreo valoare, și chiar acuitatea intereselor, dacă e exprimată siluit, într-o formă neadecvată, va deveni absurdă, lipsită de sens. Din aceasta decurge nemijlocit că nu există nici un motiv pentru care critica să fie împărțită în diferite genuri și că e mai bine ca, recunoscînd o singură critică, să i se dea acesteia în stăpînire toate elementele și laturile din care se constituie realitatea exprimată în artă. Critica istorică fără cea estetică și, invers, critica estetică fără cea istorică va fi unilaterală și, prin urmare, falsă. Critica trebuie să fie una singură, iar varietatea punctelor de vedere trebuie să decurgă, în cazul ei, dintr-un unic izvor general, dintr-un sistem, dintr-o manieră unică de receptare a artei. Tocmai așa este critica vremurilor noastre, în cadrul căreia multilateralitatea elementelor nu duce la fragmentar și

la particular, cum se întîmpla odinioară, ci la unitar și general. (B-45)

Opera de artă este expresia organică a unui gînd concret într-o formă concretă. Ideea concretă este o idee completă, îmbrățișînd toate laturile, pe deplin egală cu sine și care se autoexprimă plenar, o idee adevărată și absolută ; numai ideea concretă se poate întruchipa într-o formă concretă, artistică. În opera de artă, ideea trebuie concret contopită cu forma, trebuie, adică, să constituie împreună cu ea o unitate, să se piardă în formă, să dispară în ea, s-o pătrundă în întregime. De aceea greșesc cei care cred că nimic nu-i mai ușor decît să spui ce idee stă la baza unei creații artistice. Este, dimpotrivă, un lucru greu, accesibil doar unui simț estetic profund, înrudit cu raționalitatea ; dar este mai ușor decît orice în cazul lucrărilor neconcrete, pseudoartistice, în care, în procesul creației, nu forma a fost cea care să premeargă ideea și s-o apere de creatorul ei, ci în care pentru o anumită idee a fost inventată o formă. Mai departe : primul proces al criticii filosofice trebuie să constea în abstragerea ideii respective prin dezvoltarea ei din ea însăși. Atunci cînd ideea rezistă verificării filosofice, forma este îndreptățită de către conținut, pentru că, după cum nu e posibil ca o idee neconcretă să se întruchipeze într-o formă artistică, la fel, nu e posibil ca la baza unei opere neartistice să poată sta o idee concretă.

Al doilea proces al criticii filosofice constă în îmbinarea organică a operei segmentate, o îmbinare în care toate părțile ei constitutive, fiind viu unificate să reprezinte un întreg unitar (o totalitate) ca expresie a unei idei unice, integrale și concrete, și în care fiecare în parte, avînd o semnificație proprie, o viață și frumusețe proprie, să slujească semnificația, viața și frumusețea întregului, la fel ca părțile corpului omenesc, care reprezintă un corp unitar, viu, organic, fără ca fiecare să-și piardă însemnătatea, viața și frumusețea particulară. Integralitatea operei artistice depinde în așa măsură de ideea care se află la baza ei și care o străbate, încît chiar și părțile aparent străine de ideea principală, de bază, slujesc expresia ei [...]. Așadar, cel de al doilea act al procesului criticii filosofice constă în evidențierea ideii

creației artistice în manifestarea ei concretă, urmărirea ei în imagini și descoperirea întregului unitar în particularități. (B-14)

Dacă se transformă într-o aliată a scolasticilor și asumîndu-și revizia lucrărilor literare conform unor paragrafe de manual, adeseori critica ajunge, evident, într-o situație penibilă : condamnîndu-se la sclavie în raport cu teoria dominantă, ea își asumă implicit blestemul de a se afla într-o permanentă și stearpă vrăjmășie față de orice progres, față de tot ce este nou și original în literatură. Și, cu cît este mai puternică noua mișcare literară, cu atît mai tare se încrîncenează ea împotrivă-i și cu atît mai clar își pune în evidență știrba ei neputință. Căutînd cine știe ce desăvîrșire lipsită de viață, oferindu-ne niște idealuri depășite, indiferente pentru noi, împroșcîndu-ne cu cioburile rezultate dintr-o frumoasă totalitate, adepții unei asemenea critici rămîn permanent alăturea de mișcarea vie, închid ochii în fața frumuseții noi, pline de viață, nu doresc să înțeleagă noile adevăruri, rezultat al noului mers al vieții. Ei privesc totul cu superioritate, judecă totul cu asprime, sînt gata să învinuiască pe orice autor că nu se aliniază cu ceea ce ei consideră *chefs-d'oeuvre* și disprețuiesc cu impertinență relațiile vii ale autorului cu publicul său, cu epoca sa. (D-45)

Artisticitatea constă în concordanța dintre formă și idee ; de aceea, pentru a analiza care sînt meritele artistice ale unei lucrări, se cuvine să urmărim mai riguros dacă ideea care stă la baza lucrării este adevărată. Dacă ideea este falsă, nici vorbă nu poate fi de artisticitate, pentru că forma va fi la fel de falsă și plină de absurdități. Numai o operă în care se întrupează o idee adevărată poate fi artistică atunci cînd forma corespunde pe deplin ideii. Pentru soluționarea acestei din urmă probleme trebuie să se analizeze dacă într-adevăr toate părțile și amănuntele lucrării decurg din ideea ei de bază. Oricît de bine ar fi găsit și oricît de frumos ar fi în sine un anumit amănunt — o scenă, un personaj, un episod —, dacă nu servește exprimării depline a ideii de bază, el este dăunător pentru artisticitatea lucrării. Aceasta e metoda criticii adevărate. În ultimii ani, la noi au fost

încurcate și încețoșate toate aceste noțiuni fundamentale. Oamenii care vorbeau cel mai mult despre artisticitate nu știau ei înșiși absolut deloc ce este ea. Uitînd tot ceea ce trebuia să atragă atenția criticii, ei prezentau lucrările ca și cum artisticitatea ar consta într-o frumoasă finisare a amănuntului, în înfrumusețarea lucrării prin secvențe grijuliu prelucrate și în fraze abil cizelate. Dacă au vreun sens aceste înfrumusețări, dacă sînt ele necesare sau nu exprimării ideii, dacă există, în cele din urmă, sau nu vreo idee oarecare în lucrare, ei nici nu se gîndeau să se întrebe. (C-37)

Ne miră cum de se hotărăsc unii oameni onorabili să considere critică un asemenea rol meschin, înjositor. Căci limitînd-o pe aceasta la aplicarea legilor „veșnice și generale" ale artei la fenomenele vremelnice și întîmplătoare, prin însăși acest lucru condamnă arta la nemișcare, iar criticii îi atribuie efectiv o funcție de comandă și polițienească. (D-45)

Critica a rămas în urma societății și în urma beletristicii și, discutînd despre istorie, a uitat ea însăși să aplice o evaluare istorică fenomenului inedit. Ea a discutat despre legile absolute ale creației și nu și-a dat seama că o frumusețe absolută nu există [...]

Impresia individuală, și numai impresia individuală, poate să constituie măsura frumuseții. Fiecare critic să ne transmită doar felul în care a acționat asupra lui una sau alta dintre operele poetice ; fiecare să înfățișeze publicului impresiile sale personale și atunci fiecare articol de critică va deveni la fel de sincer și de viu ca și versurile lirice ale unui poet autentic ; atunci recenzia se va crea în și va decurge din sufletul criticului și nu va fi construită mecanic, cum se construiește ea acum. Atunci critica va fi o chestiune de talent, iar lipsa de har nu se va mai putea ascunde în spatele unei teorii străine, denaturat înțelese și denaturat reproduse. (P-11)

Cîndva de la poet nu se aștepta lucrul pentru care acesta era chemat de propria sa natură și de cerințele timpului, ci confirmarea sau infirmarea teoriei pe care și-o alcătuise domnul critic ; iar dacă creațiile poetului

nu se încadrau exact în patul procustian al teoriei criticului, criticul ori le trăgea de picioare, ori le tăia picioarele (sau chiar și capul — după împrejurări), ori declara că poetul e neînsemnat, mărunt, străin unor idei superioare și rămas în urmă față de secol. Astfel, un critic „savant" de prin anii '30, comparîndu-l pe Pușkin cu Byron, găsea că eroii poemelor lui Pușkin se află față de eroii poemelor lui Byron în relația în care se află drăcușorii mărunți față de Satana și că, *ergo,* Pușkin nu face doi bani. Acestui critic învățat nici nu-i trecea prin cap că Pușkin nu era deloc obligat să fie Byron, exact după cum Byron nu era obligat să fie Homer, și că Pușkin trebuie să fie privit ca Pușkin, și nu ca Byron. (B-57)

Criticul * spune că Gretchen a lui Goethe e mai presus de Julietta lui Shakespeare. Stranie și arbitrară idee ! Pînă azi nu s-a descoperit încă instrumentul care să măsoare valoarea relativă a creațiilor marilor poeți, și de aceea am convenit să le considerăm pe toate deplin egale între ele, *ca forme pe deplin egale prin conținutul lor.* [...] Criticul mai arată apoi că Margareta nebună este incomparabil mai firească decît Ofelia nebună. După părerea noastră, să judeci astfel înseamnă să n-o înțelegi nici pe Margareta, nici pe Ofelia. Nebunia este o idee abstractă, care se *concretizează* numai în fenomen. Nebun poate fi orice om ; iată o noțiune *abstractă ;* fiecare însă poate fi nebun numai în felul lui și nici un nebun nu poate semăna cu un altul : iată o noțiune *concretă.* Fără să mai vorbim de deosebirea de caracter, dar și singură deosebirea împrejurărilor care au provocat nebunia face din Margareta și Ofelia două personaje cu desăvîrșire diferite care nu se pot nici verifica, nici măsura unul prin celălalt. Personaj artistic este exact orice om ce reprezintă o lume distinctă, care nu se aseamănă cu nici o altă lume și nu poate fi înlocuită de nici o altă lume. Tocmai în acest lucru constă concretețea fenomenelor realității și artei (B-16)

Principala lege a creației constă în faptul că aceasta e corespunzătoare unui țel, fără să urmărească vreunul,

* E vorba de autorul unui articol despre *Faust* de Goethe, apărut în revista „Otecestvennîie zapiski" *(n.n.).*

că e neconștientă cu conștiință, că respinge toate teoriile și sistemele în afara celor bazate pe ea, ce decurg din legile spiritului uman și din experiențele seculare în domeniul operelor de artă. Prin urmare, nu știința a creat arta, ci arta a creat o știință specială — teoria frumosului ; prin urmare, arta este adevărată și frumoasă numai cînd își e sieși fidelă și nu științei, iar dacă este fidelă științei, atunci celei create de ea. Este adevărat, știința s-a străduit întotdeauna să supună arta, dar care a fost rezultatul ? Moartea artei, așa cum o dovedește literatura clasică franceză. Atunci însă cînd arta a fost liberă față de știință, ea a fost saturată de viață, de adevăr, de frumusețe estetică : e suficient să ne referim la Shakespeare, pentru ca această aserțiune să devină irefutabilă.

Este adevărat, nu știm ce influență au avut teoria, sistemul, poetica, știința (numiți-le cum doriți) asupra lui Byron, Walter Scott, Cooper, Goethe, Schiller... [...] Critica nu este un mijlocitor și un împăciuitor între artă și știință : ea este o aplicare a teoriei în practică, este aceeași știință, creată de artă și nu creatoare de artă. Influența ei nu se extinde asupra artei, ci asupra gustului publicului ; ea nu este menită geniului creator, care-i este permanent credincios, fără să se gîndească și să se străduiască să-i fie fidel, ci orientării gustului social care poate s-o înșele, abătut din drum de un pseudofrumos, sau de false sisteme. (B-7).

Goethe spune undeva : „Ce fel de cititor mi-aș dori ? Unul care să uite *de mine, de sine, de lumea întreagă,* și care să trăiască numai prin cartea mea." [...]

[...] ideea la Goethe are o semnificație profundă, dacă o acceptăm nu la modul absolut, ci ca pe un prim și necesar act în procesul criticii. [...]

[...] pentru a pronunța un verdict despre un anumit poet, și cu atît mai mult despre unul mare, trebuie în primul rînd să-l studiezi, iar pentru aceasta trebuie să pătrunzi în universul creației sale, nu altfel decît uitînd de *el, de sine și de tot ce e pe lume.* În acest univers nu trebuie introduse nici un fel de cerințe, nici un fel de noțiuni și întrebări dinainte pregătite, nici un fel de pasiuni și cu atît mai puțin împătimiri, nici un fel de concepții și cu atît mai puțin idei preconcepute. Trebuie

să renunți cu desăvîrșire la rolul de judecător și de actor, și să te mărginești doar la rolul unui martor curios din afară, al unui spectator. [...] Activitatea creatoare a poetului reprezintă o distinctă lume finită, închisă în sine, care se menține în virtutea propriilor ei legi, are propriile ei cauze și propriile ei temeiuri, cerînd să fie luate în primul rînd drept ceea ce sînt de fapt și doar pe urmă judecate. Operele unui poet, oricît ar fi ele de variate prin conținut și formă, au toate o fizionomie comună, sînt pecetluite de particularități specifice doar lor, pentru că au izvorît toate din aceeași personalitate, dintr-un unic și indivizibil *eu*. [...] După ce ai terminat studierea lui, după ce ai pătruns spiritul tainic al poeziei sale și ai sesizat secretul personalității lui, regula lui Goethe, potrivit căreia cititorul poetului trebuie să uite de poetul citit, de sine însuși și de lumea întreagă, poate fi lăsată la o parte, ca ceva superfluu. Propria ta personalitate reintră în drepturile ei și din ucenic te transformi în judecător. Vei pretinde poetului să fie fidel nu orientării prescrise de tine, ci propriei sale orientări, să nu se contrazică pe sine, propria sa ordine, să nu se abată de la menirea sa (întrucît i-ai înțeles menirea din propriile sale creații și nu i-ai fixat-o cu de la tine putere), într-un cuvînt, îi vei pretinde acea consecvență interioară ce constituie condiția necesară oricărei activități raționale. (B-57)

Cauza confuziei care domnește pînă în prezent în aprecierile la adresa lui Ostrovski constă în speță în faptul că au vrut să facă din el, neapărat, reprezentantul unui anumit gen de convingeri, iar apoi l-au sancționat pentru infidelitate față de respectivele convingeri sau l-au preamărit pentru consolidarea lor și viceversa. [...] Pînă astăzi, critica n-a fost în stare să-l privească pe Ostrovski simplu, ca pe un scriitor ce înfățișează viața unei părți anume din societatea rusească și l-a tot considerat un propovăduitor al moralei, în conformitate cu vederile uneia sau alteia dintre partide. [...] Critica ce constă din indicații cu privire la ce *trebuie* să facă un scriitor și din verdicte privind măsura în care acesta și-a îndeplinit bine *obligațiile* mai are justificare, doar rareori, ca de pildă în cazul cîte unui autor începător, care promite ceva, dar care a pornit-o hotărît pe un drum greșit și are, de aceea, nevoie de indicații și de sfaturi.

În genere însă, ea este neplăcută, pentru că îl pune pe critic în postura unui pedant scolastic, care se pregătește să examineze un copil. Față de un scriitor ca Ostrovski nu-ți poți permite o asemenea critică școlărească. [...]

[...] considerăm că lucrărilor lui Ostrovski e mai potrivit să li se aplice o critică *reală*, constînd într-o trecere în revistă a tot ceea ce ne oferă operele sale. [...]

[...] critica reală nu permite și nu atribuie autorului idei străine. În fața judecății ei se află personajele create de autor și acțiunile lor ; ea trebuie să arate ce impresie îi produc respectivele personaje, putîndu-l învinui pe autor cel mult că această impresie nu e destul de completă, că e neclară, ambiguă. [...] Critica reală se raportează la opera artistului exact ca la fenomenele vieții reale : le studiază, străduindu-se să le determine propriul lor statut, să discearnă trăsăturile lor esențiale. (D-32)

[...] pentru criticul autentic, lucrarea analizată este deseori doar un pretext pentru dezvoltarea propriei concepții despre un obiect pe care lucrarea îl atinge în treacăt sau unilateral. (C-7)

[...] adevărata vocație nu o poate ucide nici un fel de critică : nici cea severă, nici cea condescendentă, nici cea pătimașă, nici cea mincinoasă. (B-70)

În orice lucrare poți găsi neajunsuri ; sarcina unei critici drepte, nepărtinitoare constă însă în a atrage atenția asupra a ceea ce e bun, dacă e ceva bun, chiar și în lucrarea cea mai proastă. (B-126)

Consecvența în judecată constă în a emite judecăți similare despre obiecte similare. De pildă, toate lucrările bune să fie lăudate, iar toate cele proaste, dar pline de pretenții, să fie în egală măsură condamnate. [...] Dacă vrei să fii consecvent, atunci uită-te exclusiv la meritele lucrării și nu te lăsa jenat de faptul că ai considerat bune sau rele lucrările anterioare ale aceluiași autor,

pentru că lucrurile sînt similare potrivit calității lor esențiale și nu potrivit etichetei lipite pe ele. (C-18)

Critica este aprecierea meritelor și neajunsurilor unei lucrări. Menirea ei este să exprime opinia celei mai bune părți a publicului și să contribuie în continuare la răspîndirea acesteia în mase. Este de la sine înțeles că acest țel poate fi atins cît de cît satisfăcător numai în condițiile unei preocupări maximale pentru claritate, rigurozitate și franchețe. Cum ar putea o exprimare nebuloasă, echivocă să fie expresia opiniei publice ? Cum ar putea critica să dea posibilitate maselor de a lua cunoștință de această opinie, dacă ea însăși resimte nevoia unor clarificări și lasă loc neînțelegerilor și întrebărilor ? „În definitiv, ce părere aveți de fapt, domnia-voastră, domnule critic ? și în ce sens se cuvine să înțelegem ceea ce spuneți, domnule critic ?“ Iată de ce trebuie critica să evite caracterul evaziv, rezervele, aluziile subtile și încîlcite și tot soiul de ocolișuri asemănătoare, care nu fac decît să altereze caracterul direct și claritatea demersului. (C-18)

„Sovremennik“ speră să nu i se facă imputări [...] dacă înțelege consecvența ca fidelitate față de propriile sale cerințe estetice și nu ca pe un atașament orb față de o repetare stereotipă a unora și acelorași fraze despre un anumit scriitor, de la adolescența lui literară pînă la ramolismentul lui literar. Ce-i de făcut, dacă un scriitor care „a trezit speranțe“, care a cîștigat simpatia celei mai bune părți a publicului și laudele binevoitoare ale criticii, nu a îndreptățit „așteptările“, și-a pierdut dreptul la simpatie și laude ? „Spune ceea ce se cuvine să spui acum, și nu ceea ce s-a cuvenit să spui odinioară“, și dacă aprecierile tale se vor întemeia pe principii unitare, vei fi consecvent, chiar dacă inițial a fost cazul să spui „da“, iar un an mai tîrziu — „nu“. Este cu totul altceva, dacă verdictul a fost odată pronunțat în temeiul anumitor principii, iar altădată în temeiul altora : în acest caz vom fi inconsecvenți, deși de ambele dăți am spus unul și același lucru. (C-18)

Iată la ce contradicții și șovăieli duce în critică dorința de „măsură“, adică de atenuare a tuturor îndoielilor ușoare privind meritul absolut al romanului, pe care cît de cît și le permite pentru o clipă recenzentul smerit. La început, el pare a dori să spună că romanul este mai prost decît cele anterioare, dar pe urmă adaugă : nu, nu acest lucru am vrut eu să spun, ci am vrut să spun că romanul nu are intrigă ; dar nici asta n-am spus-o necondiționat, din contră, în roman există o intrigă bună, principala deficiență a romanului este faptul că eroul e neinteresant, de altfel, figura acestui erou este totuși excelent schițată, de altfel, nici n-am vrut să spun „totuși“, ci am vrut să spun „pe lîngă că“, ... nu, n-am vrut să spun „pe lîngă că“, ci am vrut doar să observ că stilul romanului e prost, deși limba e excelentă, dar și acest lucru „poate fi îndreptat, dacă autorul va găsi de cuviință“.

Ce apreciere poți face unor astfel de aprecieri ? Numai una, în același stil : „Ele enumeră amănunțit sute de mari merite, dar cu rezerve încă și mai mari, de altfel nu fără noi precizări laudative și de aceea, în ciuda faptului că vorbesc despre totul, nu spun nimic ; din acest lucru nu decurge totuși că ele ar fi lipsite de orice merit, a cărui prezență, deși inobservabilă, este totuși de netăgăduit.“ [...]

Ce rău deosebit va produce critica, dacă își va exprima deschis și clar, fără tot soiul de rezerve, părerea despre meritele și chiar (ce grozăvie !) despre neajunsurile unor lucrări literare, garnisite cu nume mai mult sau mai puțin cunoscute ? Căci tocmai o astfel de părere și cer din partea ei atît cititorii, cît și însăși cauza literaturii. Ce i s-ar putea ei reproșa în acest caz ? (C-18)

După abstractele judecăți filosofice prin care s-a distins critica noastră de prin anii patruzeci, a venit timpul orientării ei spre faptele istoriei literare. [...] Cu vreo cincisprezece-douăzeci de ani în urmă, se încerca pretutindeni aplicarea principiilor estetice și filosofice, în toate cele era căutat un sens lăuntric, orice obiect era prețuit în raport cu semnificația pe care o avea în sistemul general al cunoștințelor și printre fenomenele vieții reale. [...]Actualmente nu se mai face așa. [...] Acum este prețuit fiecare fapt, oricît de mărunt, biografic și

chiar bibliografic. [...] Stimez munca bibliografului, știu că și pentru ea este necesară o anumită pregătire, anumite cunoștințe prealabile, așa cum poștașului îi este necesară cunoașterea străzilor orașului ; dați-mi însă voie să-l stimez mai mult pe criticul care ne dă o apreciere fidelă, completă, multilaterală, a scriitorului sau a operei, care rostește un cuvînt nou în știință sau în artă, care difuzează în societate un punct de vedere luminat, convingeri adevărate și generoase. Poate că de la un asemenea critic nu voi afla nici măcar titlul tuturor lucrărilor scriitorului și cu atît mai puțin unde au fost ele incluse, și unde scrise ; el îmi va dezvălui, în schimb, caracterul scriitorului, voi înțelege în mod clar și fidel cele mai bune opere ale acestuia, voi vibra cu căldură la tot ceea ce cuprind ele frumos... Și glasul puternic, limpede al acestui critic va răsuna pentru multă vreme în societate, și multă vreme va resimți poporul influența binefăcătoare a convingerilor sale, a predicii sale înflăcărate, curajoase, pornite din inimă. (D-5)

[...] un om cu o minte independentă, ajuns la maturitate intelectuală, care elaborează anumite convingeri de bază, rămîne de obicei pentru totdeauna pătruns de esența acestora, și acest temei al tuturor părerilor sale rămîne pentru totdeauna același indiferent de cum s-ar schimba împrejurările. (C-8)

Sînt puțini cei foarte fermi în convingerile lor fundamentale, cei foarte conștienți că merg, în tot ceea ce este esențial, pe drumul cel drept, încît să nu se teamă a-și pune chiar ei în evidență propriile greșeli. (C-15)

În fața celui care va dori să demonstreze în general punctele slabe ale tuturor operelor de artă se deschide un cîmp larg, nelimitat. Se înțelege de la sine că o asemenea întreprindere ar putea fi mărturia unei causticități a minții, dar nu a obiectivității ei ; e demn de milă omul care nu se înclină în fața marilor opere de artă ; acest lucru este însă scuzabil cînd laudele exagerate te constrîng să-ți amintești că, dacă și soarele are pete, atunci

nu se poate ca ele să nu existe „în treburile lumești" ale omului. C-1)

Istoricul nu se entuziasmează, nu se înduioșează, nu se supără, nu pălăvrăgește, și toate aceste direcții patologice sînt la fel de indecente la critic ca și la istoric. [...] În loc să plîngă pentru nenorocirile eroilor și eroinelor, în loc să sufere cu unul, să se supere pe altul, să se entuziasmeze de un al treilea, să se urce pe pereți din cauza unui al patrulea, criticul trebuie mai întîi să-și verse necazul și să se înfurie pe sine, iar apoi, intrînd în dialog cu publicul, să-i comunice acestuia temeinic, bine gîndit, propriile judecăți privind cauzele fenomenelor care provoacă în viață lacrimile, compasiunea, supărarea sau entuziasmul. El trebuie să explice fenomenele, nu să le cînte ; el trebuie să le analizeze, nu să se joace cu ele. Acest lucru va fi mult mai folositor și mai puțin sfîșietor. (P-22)

Literatura noastră a depășit epoca ei de preocupări entuziaste, iaude extaziate și exclamații necontrolate. Actualmente criticului i se pretinde să spună *calm* și *lucid* cum înțelege el o lucrare poetică ; nimeni nu mai are nevoie de entuziasmele pe care aceasta i le-a provocat, de fericirea pe care i-a furnizat-o ; astea sînt treburile lui domestice. (B-118)

[...] pentru o reală înțelegere a artei [...] e necesar, în primul rînd și înainte de toate, un simț estetic, acel instinct, acel tact al grațiosului (frumosului) care nu se descoperă în teorie, ci în aplicarea ei critică la operele de artă. (B-135)

Adevăratul simț estetic și adevăratul tact critic nu constau în aceea ca, descoperind imperfecțiuni sau părți proaste într-o lucrare, s-o dai cu dispreț la o parte, ci în a nu scăpa tocmai puținele ei părți bune și, în noianul de nereușite, să le apreciezi și să te bucuri de ele. (B-42)

Încă nu-i de ajuns să știi ce-i place și ce nu-i place scriitorului : e important să știi și în temeiul căror con-

vingeri respectivul obiect îi place sau nu-i place, este necesar să se știe care sînt cauzele ce produc neajunsurile obiectului atacat, care sînt mijloacele pe care le consideră posibile pentru a înlătura abuzul și prin ce presupune el că ar trebui înlocuit ceea ce dorește să înlăture. (C-17)

Opera de artă provoacă rareori de prima dată cititorului o impresie puternică ; de cele mai multe ori ea necesită o aprofundare și o înțelegere treptată ; ea nu se dezvăluie dintr-o dată, și cu cît o recitești de mai multe ori, cu atît îi aprofundezi mai bine organizarea, îi surprinzi trăsături înainte neobservate, îi descoperi noi frumuseți, desfătîndu-te cu atît mai mult. Procesul acestei înțelegeri și desfătări n-are limite, n-are granițe : el este infinit... (B-24)

C. *Tonul polemicii*

Fie ca oricine să-și spună părerea fără să se teamă că alții nu vor gîndi ca el. Trebuie să fim toleranți față de părerile altora. Oamenii nu pot fi constrînși să gîndească la fel. Combateți părerile străine, necorespunzătoare cu ale voastre, dar nu le urmăriți cu încrîncenare numai pentru că vă sînt adverse ; nu vă străduiți să le puneți într-o lumină defavorabilă lor nici în raport cu literatura. Este o socoteală proastă : vrînd să cîștigați teren pentru opiniile voastre, s-ar putea, tocmai prin aceasta, să le lipsiți de orice suport. (B-137)

[...] cum trebuie să apreciem un ton tăios ? Este el bun ? sau chiar — admisibil ? Cum trebuie să-i răspunzi ? *C'est selon,* depinde de caz, depinde de cît este de tăios. Uneori critica nu se poate lipsi de el, dacă dorește să fie demnă de numele de critică vie, pe care, după cum se știe, poate s-o scrie numai un om viu, capabil adică și de entuziasm, dar și de o mînie viguroasă : sentimente care, după cum de asemenea știe oricine, nu se pot turna

într-un limbaj rece și vlăguit, care să lase indiferent pe oricine. (C-18)

Oricine va fi de acord că dreptatea și folosul literaturii se situează mai presus de simțămintele personale ale scriitorului. Iar vehemența atacului trebuie să fie pe măsura daunei aduse gustului public, pe măsura pericolului, a forței de influențare a ceea ce atacați. Așadar, dacă aveți în față două romane care se disting printr-o exaltare falsă și prin sentimentalism, și unul dintre ele poartă un nume necunoscut, iar celălalt — un nume cu greutate în literatură, pe care dintre ele va trebui să-l atacați cu o forță sporită ? Pe cel care e mai important, adică mai dăunător pentru literatură. (C-18)

Să revenim însă la „violența" tonului. Am spus că în multe cazuri este unicul ton potrivit al criticii care înțelege importanța obiectului ei și nu privește nepăsătoare problemele literaturii. Am mai spus că violența poate fi de diferite specii, dar pînă acum nu am vorbit decît de un singur caz, acela în care violența e provocată de faptul că o idee dreaptă se exprimă direct și, după posibilități, viguros, fără rezerve. Altceva înseamnă lipsa de scrupul în exprimare ; pe aceasta, evident, nu e bine să ne-o permitem, pentru că a fi grosolan înseamnă a-ți uita propria demnitate. (C-18)

Da, nu este bine să nu fii scrupulos în vorbe, și totuși acest lucru este mai scuzabil decît a-ți permite aluzii vagi, suspectînd sinceritatea subiectului de care ești nemulțumit. (C-18)

[...] literatura și critica prezintă o tristă priveliște acolo unde, socotindu-se reprezentante ale științei și culturii, se ocupă de probleme mărunte, neînsemnate, sau aruncă umbra unei aluzii dubioase și echivoce asupra unor probleme importante, gata să prezinte pe oricine nu le împărtășește părerile drept un fenomen ce contravine ordinii generale... (B-65)

Din păcate, literatura noastră are propriile ei absurdități, care stau în rînd cu oricare altele. Între ele se numără prostul obicei al unora dintre revistele și jurnalele noastre de a atribui adversarilor lor păreri care să nici nu le fi trecut vreodată prin gînd. (B-95)

Din păcate, la noi este foarte adînc înrădăcinat prostul obicei de a presupune, înainte de a ne lămuri cumsecade, că omul care nu se comportă exact așa cum mi-ar plăcea mie greșește în mod obligatoriu ; faptul că lucrul de care respectivul om se ocupă s-ar putea să-i fie lui mai bine cunoscut decît mie, că s-ar putea ca el să fie mai inteligent sau poate chiar mai cinstit decît mine, nici prin gînd nu-mi trece.

Și de obicei nu-mi trece prin gînd că, înainte de a-l blama, m-aș putea sfătui cu el, și că poate sfatul lui nu numai că m-ar reține de la reproșurile ce i le adresez, reproșuri care n-ar face decît să dezvăluie propria mea ignoranță, ci mi-ar folosi pentru propriile mele treburi ce se află, poate, într-o situație destul de încurcată și au, poate, nevoie de un sfat bun din partea unor oameni inteligenți. (C-29)

Firește, nimic nu e mai trivial decît o polemică ce vizează persoana ; în schimb, polemica întemeiată pe o convingere vie este sufletul oricărei literaturi, principalul indiciu al viabilității oricărei existențe morale. (B-67)

Acela căruia nu-i place disputa literară, poate să-și exprime opiniile numai într-un singur fel care să nu-l înjosească. El trebuie să spună cu sinceritate : „Nu-mi place faptul că există literatură." [...] Una dintre condițiile existenței literaturii este existența polemicii [...] Chiar și în sine, independent de caracterul ei inevitabil în literatură, polemica între indivizi este demnă de respect și este folositoare pentru că își propune drept scop clarificarea adevărului. Pentru omul doritor să cunoască adevărul este important nu numai ce se spune ci și de către cine se spune. Adevăr și, în general, gînduri rupte de oameni nu există. Gîndirea este inseparabil legată de om, iar calitățile gîndirii sînt inseparabil legate de calitățile acestuia. Cine nu vrea să știe de oameni, nu vrea să știe nici de adevăr, nu vrea deci să gîndească. Ar fi absurd să spui : „Îmi place cînd se vorbește despre sistemul copernican, dar nu-mi place cînd se vorbește despre Copernic. Doresc să vă expuneți părerea despre ordinul iezuiților, dar nu vreau ca, totodată, să vă referiți la Ignatio de Loyola, fondatorul ordinului. Puteți discuta economie politică, dar nu doresc să analizați măsura capacității științifice și a rigurozității lui Adam Smith, întemeietorul economiei politice."

Problema ideilor nu poate fi clarificată fără clarificarea problemei oamenilor care expun respectivele idei. Cunoașterea oamenilor este una dintre laturile importante ale adevărului. Contrariul poate să-l susțină numai un om ce n-are nici noțiunea calităților adevărului, nici ideea că nu poți împărți și tăia adevărul după bunul plac. Cel căruia îi este neplăcută o anumită latură a adevărului, să nu-i înjosească rațiunea prin împărțirea absurdă a adevărului într-unul folositor și altul nefolositor. Mai bine să spună fără ocol că întregul adevăr, fără excepție, i se pare inutil și dăunător. Cititorul se așteaptă, probabil, să adăugăm : nimeni nu se încumetă să nege utilitatea adevărului. Nu, nu vom spune acest lucru. Cel căruia îi convine acest lucru de ce să nu respingă utilitatea adevărului ? Cel care consideră adevărul dăunător, de ce n-ar spune că adevărul i se pare dăunător ? Sîntem atît de ponderați, încît nu pretindem respect față de adevăr de la aceia care n-ar dori să-l respecte ; le pretindem numai bun simț. (C-29)

Cînd era cazul, el * nu-și cruța adversarii, dar nu accepta niciodată provocarea de a se angaja într-un schimb de insulte, ceea ce era pe-atunci la modă. Își spunea uneori deosebit de tăios părerea despre adversari, dar întotdeauna astfel încît prin cuvintele sale să străbată glasul ziaristului care își exprimă punctul de vedere și nu cel al unui om enervat. Este o dovadă minunată — rară în zilele noastre, iar în timpurile respective și mai rară — a unei profunde conștiințe a demnității și forței proprii. (C-9)

* Senkovski, Osip Ivanovici (1800—1858), scriitor și publicist rus *(n.n.)*.

[...] lăudătorii entuziaști sînt în genere rareori cu adevărat folositori în a explica publicului reala însemnătate a scriitorului ; denigratorii sînt în acest caz, mult mai de nădejde : căutînd neajunsurile (chiar și acolo unde nu există), ei își prezintă totuși pretențiile și dau posibilitatea de a judeca în ce măsură scriitorul le satisface sau nu. (D-32)

Nimic nu poate fi mai incolor și mai indefinit decît expresiile generale : obscurantist, progresist, liberal, conservator, slavofil, occidentalist. Aceste expresii nu-l caracterizează cîtuși de puțin pe omul căruia i se aplică ; ele îi îmbracă personalitatea intelectuală într-o uniformă nedorită și, în locul unui om viu, care gîndește și simte în felul lui, ne prezintă forma înțepenită a unui cerc închis de convingeri. Cu cît persoana în cauză este mai talentată și mai remarcabilă, cu atît mai vulgare mi se par epitetele ce i se aplică de către criticii care sau nu vor, sau nu pot să-i înțeleagă particularitățile, să-i urmărească dezvoltarea individuală și, în felul acesta, în locul unui termen găunos să ne dea o caracterizare plină de viață. (P-16)

Cînd învinuiți un om, cercetați în prealabil dacă el este cel vinovat de ceea ce-i reproșați, sau dacă nu sînt de vină împrejurările și moravurile sociale ; cercetați cu atenție, s-ar putea ca în cazul dat să nu fie cîtuși de puțin vina ci mai degrabă ghinionul lui. Judecîndu-i pe alții, sîntem mult prea înclinați să luăm fiecare neșansă drept vină, și acest lucru constituie o adevărată pacoste pentru viața practică, fiindcă vina și neșansa sînt două lucruri cu desăvîrșire deosebite și impun, ca atare, o atitudine total deosebită față de fiecare în parte. Vina atrage imputări sau chiar pedepsirea persoanei în cauză. Neșansa pretinde ajutorul acordat respectivei persoane, prin înlăturarea împrejurărilor mai puternice decît propria sa voință. (C-31)

II

7

ARTELE

A. *Ramuri artistice*

Istoria artei servește ca temei teoriei artei, iar apoi teoria artei contribuie la o mai desăvîrșită, mai deplină prelucrare a istoriei acesteia ; o excelentă prelucrare a istoriei servește la perfecționarea, în continuare, a teoriei și așa mai departe, această interacțiune, cu folos reciproc, a istoriei și a teoriei va continua la infinit, adică atîta timp cît oamenii vor studia faptele și vor trage din ele concluzii, și nu se vor transforma în tabele cronologice și registre bibliografice ambulante, lipsite de nevoia de a gîndi și de capacitatea de a înțelege. Fără istoria obiectului nu există nici teoria obiectului, fără teoria obiectului însă nu poate exista nici ideea istoriei lui, întrucît nu există noțiunea obiectului respectiv, ideea semnificației și a limitelor lui. (C-16)

Nu mai puțin decît alții, autorul recunoaște și el necesitatea cercetărilor speciale ; el consideră însă că, din cînd în cînd, este de asemenea necesar să treci în

revistă conţinutul ştiinţei din punct de vedere general; credem că, de vreme ce este important să aduni şi să cercetezi faptele, nu este mai puţin important să te străduieşti să le pătrunzi sensul. Recunoaştem cu toţii marea însemnătate a istoriei artei, în special a istoriei poeziei; în consecinţă, nu pot să nu aibă o mare însemnătate şi problemele privitoare la ce anume este arta, ce anume este poezia. (C-1)

[...] dintre toate activităţile practice, singură cea a construcţiei este de obicei distinsă cu denumirea de artă frumoasă, nu atît datorită esenţei ei, ci pentru că celelalte ramuri de activitate care se ridică pînă la rangul de artă sînt date uitării din cauza „neimportanţei" produselor lor, în timp ce lucrările de arhitectură nu pot fi scăpate din vedere din pricina importanţei lor, a costului şi, în cele din urmă, pur şi simplu din cauza caracterului lor masiv, care îţi sare în ochi, înainte şi mai mult decît toate celelalte produse ale omului. Toate ramurile industriei, toate meseriile care au drept scop satisfacerea „gustului" sau simţului estetic, le recunoaştem „arte" în aceeaşi măsură ca arhitectura, atunci cînd produsele lor sînt gîndite şi executate sub influenţa predominantă a năzuinţei spre frumos şi cînd celelalte scopuri (pe care arhitectura le are şi ea, totdeauna) se subordonează acestui ţel principal. (C-1)

[...] chiar dacă ar fi să includem în domeniul artelor frumoase toate producţiile create sub influenţa precumpănitoare a năzuinţei spre frumos, se cuvine totuşi să spunem că lucrările de arhitectură, fie că îşi păstrează caracterul practic — şi în acest caz nu au dreptul a fi privite ca opere de artă —, fie că devin cu adevărat opere de artă, dar atunci arta are tot atîtea drepturi de a se mîndri cu ele cum are şi faţă de lucrările meşteşugului de bijutier. Potrivit concepţiei noastre privitoare la esenţa artei, tendinţa de producere a frumosului în sens de graţios, elegant, atrăgător încă nu este artă: pentru artă, după cum vom vedea, e nevoie de mai mult — de aceea nu ne hotărîm în nici un caz să considerăm opere de artă lucrările de arhitectură. Arhitectura este una dintre acele activităţi ale omului cărora nu le este străină năzuinţa către frumuseţea formei şi, ca atare, se deosebeşte de meşteşugul creatorilor de mobilă nu în esenţă, ci doar prin dimensiunile produselor sale. (C-1)

[...] cîntatul — ca produs al simţămintelor — şi arta preocupată de formă sînt două lucruri cu totul diferite. Iniţial şi în fond, cîntatul este, ca şi vorbitul, un produs al vieţii practice, şi nu un produs al artei, dar, ca orice „pricepere", pentru a atinge treapta înaltă a perfecţiunii, cîntatul necesită deprindere, exerciţiu, practică; ca toate organele, organul cîntatului — glasul — cere, pentru a deveni o unealtă supusă voinţei, prelucrare, învăţătură; din acest punct de vedere, cîntatul natural devine „artă" numai în sensul în care este considerată artă priceperea de a scrie, de a socoti, de a ara pămîntul, orice activitate practică, în nici un caz însă în sensul pe care i-l conferă cuvîntului „artă" estetica. (C-1)

Tinerii noştri filosofi nu şi-au alterat numai frazele, ci şi înţelegerea: atitudinea lor faţă de viaţă, faţă de realitate a devenit şcolărească, livrescă, fiind vorba de acea înţelegere a lucrurilor simple de care şi-a bătut joc în mod atît de genial Goethe, în convorbirea dintre Mefistofel şi student*. [...] Cunoaşterea lui Goethe, în special a celei de a doua părţi din *Faust* (poate din cauză că e mai puţin reuşită decît prima sau, poate, pentru că este mai grea decît ea), era la fel de obligatorie ca şi purtarea unor veşminte. Filosofia muzicii se situa în prim plan. Fireşte, despre Rossini nici nu se pomenea, faţă de Mozart se manifesta condescendenţă, deşi era considerat copilăresc şi sărăcăcios, în schimb se extrăgeau concluzii filosofice din fiecare acord al lui Beethoven, iar Schubert era stimat în mod deosebit, cred nu atît pentru melodiile sale excelente, cît pentru faptul că îşi alegea pentru ele teme filosofice, ca de pildă „Atotputernicia dumnezeiască" — „Atlas". Literatura franceză, în genere tot ceea ce era franţuzesc, şi, pe parcurs, tot ceea ce era politic, împărţea dizgraţia la egalitate cu muzica italiană. (H-28)

---

* Referire la scena a patra din prima parte a tragediei lui Goethe *Faust* (n.n.).

Nu există nici o artă care să fie mai înrudită cu mistica decît arhitectura ; abstractă, geometrică, mut-muzicală, nepasionată, ea trăiește prin simbolică, imagine, aluzie. Liniile pur și simplu, combinarea lor armonioasă, ritmul, relațiile numerice reprezintă ceva misterios și totodată nedeplin.

O clădire, un templu nu conțin în sine propriul lor scop, precum o statuie sau un tablou, un poem sau o simfonie ; clădirea își caută locuitorul, ea este un loc conturat, curățat, este ambianța, carapacea broaștei țestoase, scoica moluștei ; tocmai în aceasta și constă problema : ceea ce e conținut să corespundă spiritului, scopului, locuitorului tot astfel cum îi corespunde broaștei țestoase carapacea.

În zidurile templului, în bolțile și coloanele lui, în portal și în fațadă, în temeliile și cupola sa trebuie să-și lase amprenta dumnezeirea care îl locuiește, la fel cum își lasă circumvoluțiile creierului amprenta pe cutia craniană.

Templele egiptene erau cărțile sfinte ale acestora. Obeliscurile — predicile lor la drumul mare.

Templul lui Solomon este Biblia construită, la fel cum bazilica Sf. Petru este construcția ieșirii din catolicism, începutul lumii laice, începutul răspopirii neamului omenesc.

Chiar construirea templelor a fost totdeauna atît de încărcată de ritualuri mistice, tîlcuri, inițieri tainice, încît constructorii medievali se considerau ceva deosebit, un soi de cler, urmași ai constructorilor templului lui Solomon și se constituiau în breslele secrete ale zidarilor, devenite ulterior masonerie.

Caracterul propriu-zis mistic arhitectura îl pierde odată cu secolele Renașterii. Credința creștină se luptă cu îndoiala filosofică, fleșa gotică — cu frontonul grec, sacralitatea spirituală — cu frumusețea lumească. Tocmai de aceea bazilica Sf. Petru are o semnificație atît de deosebită ; în dimensiunile ei colosale, creștinismul se avîntă spre viață, biserica devine păgînă, iar Buonarotti îl pictează pe peretele Capelei Sixtine pe Iisus Hristos în chip de atlet lat în umeri, în chip de Hercule în floarea vîrstei și a puterii.

După bazilica Sf. Petru, arhitectura bisericească a decăzut și s-a redus, în cele din urmă, la simpla repetare, în diferite dimensiuni, fie a peripterelor antice grecești, fie a bazilicii Sf. Petru.

Cineva a denumit Parthenon biserica Sf. Magdalena din Paris. Altcineva — Bursa din New York. (H-26)

... Caracterul arhitectural monumental al orașelor italiene, alături de decăderea lor, ajunge în cele din urmă să plictisească. În ele, omul contemporan nu se simte acasă, ci într-o lojă incomodă de teatru, pe scena căruia sînt montate decoruri somptuoase. [...] Omul nu are totdeauna chef să admire, să se înalțe sufletește, să aibă *Tugende* *, să se simtă mișcat și să-și poarte gîndul departe în trecut, iar Italia nu renunță la un anumit diapazon și-ți amintește neîncetat că strada ei nu e pur și simplu o stradă, ci un monument, că prin piețele ei se cuvine nu doar să treci, ci că trebuie să le studiezi.

Pe de altă parte, tot ceea ce în Italia (și poate că pretutindeni) este deosebit de frumos și de măreț se află la granița nebuniei și absurdului, sau, cel puțin, amintește de anii copilăriei. Piața Signoriei este camera pentru copii a poporului florentin : bunicul Buonarotti și unchiul Cellini i-au dăruit jucării din marmură și bronz, iar el le-a risipit fără rost în piața în care a curs de atîtea ori sînge și s-a hotărît soarta lui — fără cea mai mică legătură cu David sau Perseu... (H-31)

Nu există o absurditate mai splendidă decît Veneția. Să construiești un oraș acolo unde nu poate fi construit un oraș este în sine o nebunie, să-l mai construiești însă și ca pe unul dintre cele mai frumoase și grandioase orașe este o nebunie genială. [...] Oamenii care se simțeau la ei acasă în Palazzo Ducale trebuie să fi fost oameni dintr-o plămadă sui generis. Nimic nu-i oprea în loc. Nu-i teren, nu sînt copaci — nici o nenorocire, hai să cioplim mai multe pietre, să facem mai multe ornamente din aur și mozaic, mai multe sculpturi, picturi și fresce. A rămas colo un colț gol — să-l punem la colț pe răutăciosul zeu al mărilor cu barba lui lungă și udă ! Mai e dincolo o ieșitură neîmpodobită — încă un leu înaripat, cu evan-

* Tugend — virtute (germ.) (n.n.).

ghelia sf. Marcu! Mai e un gol dincolo — punem acolo un covor de marmură și mozaic! Și dantele din porfir — acolo! De e obținută vreo victorie asupra turcilor sau genovezilor, de caută papa să cîștige prietenia orașului — iar și iar marmură, un zid întreg să fie acoperit de o perdea dăltuită, și, ce-i mai important, cît mai multe tablouri. Paolo Veronese, Tintoretto, Tizian — luați penelul, pe schele cu voi, fiecare pas din marșul solemn al frumoasei mărilor trebuie consemnat cu dalta și pensula, pentru urmași. (H-31)

Interdependența trăsăturilor este [...] demonstrată de știință, dar pentru cel înzestrat cu simțul armoniei ea este evidentă și fără ajutorul acesteia. Corpul omenesc este o entitate unitară; el nu poate fi rupt în bucăți pentru a spune: această parte e bună, frumoasă, aceasta — nu e frumoasă. Și în acest caz, ca în multe altele, selecția, caracterul compozit, ecletismul duc la absurd. Veți avea dreptate numai dacă veți accepta totul sau dacă nu veți accepta nimic — cel puțin din propriul punct de vedere. Numai în cazul monștrilor, al acestor făpturi eclectice, măsura eclectismului este la locul ei: fără îndoială, însă, nu ei au slujit drept model „marilor opere de sculptură". Dacă pentru sculptura sa artistul ar lua fruntea de la un chip, nasul de la altul, gura de la un al treilea, el ar demonstra prin aceasta un singur lucru: propria lipsă de gust sau, în orice caz, incapacitatea de a descoperi o față realmente frumoasă care să-i slujească de model. (C-1)

Desigur, pictura creștină nu mai însuflețește azi, ea este posibilă ca orice temă istorică. La fel ca și statuile grecești ale zeilor, ca tablourile cavalerilor medievali...

Elementul poetic, în special drama, este propriu fiecărei epoci, tuturor timpurilor și nu este oare sarcina pictorului să surprindă cel mai deplin, mai pasionant moment al catastrofei? Elemente poetice și totodată profund tragice există cu duiumul în fermentarea și descompunerea contemporană. Nu aspiră oare Rembrandt (acest artist care, dintre toți, seamănă cel mai mult cu Shakespeare), și oare nu aspiră Murillo spre o astfel de

reproducere profundă a oricărui gen de catastrofe omenești? [...]

Cu cît mai intim, mai viguros pătrunde artistul în jalea și întrebările contemporaneității, cu atît mai puternică expresie își află ele sub penelul lui. (H-56)

Un artist care s-a format la Petersburg a ales pentru penelul său imaginea înfricoșătoare a forței sălbatice, iraționale care a distrus oamenii la Pompei — iată inspirația Petersburgului! * (H-13)

Este cazul să recunoaștem, Fecioara-mamă nu se potrivește deloc cu religia celibatară a creștinismului. Odată cu ea năvălesc, vrînd-nevrînd, în veșnicele funeralii, în Judecata de apoi și în alte grozăvii ale teodiceei clericale viața, dragostea, tandrețea. Din această cauză a și izgonit-o protestantismul din poiata slujbelor lui religioase, din fabricile cuvîntului lui Dumnezeu pe Maica Domnului, și numai pe ea. Ea deranjează efectiv tagma creștină, ea nu se poate desprinde de natura ei pămîntească, ea încălzește biserica rece, și, în ciuda a tot și toate, rămîne femeie, rămîne mamă. Prin nașterea firească ea răzbună concepția nefirească și smulge de pe buzele monahale, care blestemă tot ceea ce este trupesc, binecuvîntarea *pîntecului* ei.

Buonarotti și Rafael au înțeles acest lucru cu penelul. În *Judecata de apoi* din Capela Sixtină, în această noapte a Sf. Bartolomeu de pe lumea cealaltă, îl vedem pe Fiul lui Dumnezeu mergînd să pronunțe sentințele; el a și ridicat mîna... va face un semn și vor începe chinurile, caznele, vor începe să sune trîmbițele Judecății de apoi, se va dezlănțui un autodafe universal; în schimb, femeia-mamă, fremătînd și jelindu-i pe toți, s-a strîns înspăimîntată lîngă el și îl imploră pentru cei păcătoși; privind-o, poate se va îndura, va uita de acel aspru al său „Ce vrei, femeie, de la mine?" și nu va mai face semnul.

* Tabloul pictorului K. Briullov *Ultima zi a orașului Pompei* (n.n.).

Madona Sixtină este Mignon, după ce a născut ; ea este pierdută, timorată de o soartă nemaiîntîlnită...

Was hat man dir, du armes Kind, getan ? *

Universul ei interior s-a prăbușit, pe ea o asiguraseră că fiul ei este Fiul lui Dumnezeu, că ea este născătoare de Dumnezeu ; ea îl privește cu un soi de extaz nervos, și, cu o clarviziune magnetică, pare să spună : „Luați-l, nu este al meu". Și, în același timp, îl strînge lîngă ea, așa de parcă, dacă ar putea, ar fugi cu el undeva departe, l-ar dezmierda, l-ar alăpta, nu ca pe mîntuitorul lumii, ci ca pe propriul ei fiu. Și toate acestea, pentru că ea este femeia-mamă și nu sora diferitelor Isis, Rea sau altor zei de sex feminin.

De aceea i-a și fost ei atît de ușor s-o biruiască pe Afrodita cea rece, pe această Ninon de Lenclos a Olimpului, de copiii căreia nu se îngrijește nimenea ; Maria cu pruncul în brațe, cu ochii timizi opriți asupra lui, aureolată de nimbul feminității și de sacralitatea numelui de mamă, este mai apropiată de inima noastră, decît concurenta ei cu părul de aur. (H-27)

În general, galeriile sînt foarte obositoare și mai degrabă folositoare decît frumoase ; fiecare statuie are menirea ei, pretinde propria ei ambianță și nu are cîtuși de puțin nevoie de un întreg batalion de alte statui ; fiecare tablou influențează mai puternic atunci cînd e la locul lui, cînd este singur. Priviți cît de frumoase sînt frescele lui Michelangelo în singurătatea lor pe unul dintre pereții Capelei Sixtine, iar Moise, în biserică, e pur și simplu la el acasă ; pot să fie chiar pe fiecare perete tablouri, numai pereții aceștia să nu fi fost făcuți special pentru tablouri. În galerii, după o oră, omul simte că nu mai e în stare să înțeleagă, dar din lăcomia naturii sale privește totuși mai departe. Sînt convins că, în marile galerii, multe lucrări excelente sînt înecate, se pierd în mulțimea altor tablouri, unde, în plus, mai sînt copleșite și de cîte două-trei *chefs d'oeuvre*. Ar fi încă

* „Ce ți-au făcut, sărman copil ?" (germ.), vers din poezia care deschide primul capitol din cea de a treia carte a lucrării lui Goethe *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (n.n.).

bine dacă tablourile ar fi aranjate într-o ordine strict istorică, dar o asemenea amplasare a lor nu știu să existe pe undeva, cu excepția muzeului din Berlin ; acolo, în schimb, în afara ordinii istorice nu există nimic. De obicei, mă duceam la două-trei tablouri, două-trei statui ; cu celelalte mă întîlneam, ca pe stradă cu necunoscuții, — oameni poate buni, pe care, poate, se va ivi cîndva ocazia să-i cunosc, dar pe care, pînă atunci, îi las să treacă pe lîngă mine.

Cu cît te familiarizezi mai mult cu o operă mare, cu atît mai puțin te uimește ea ; acest lucru e, de altfel, necesar, uimirea stînjenește desfătarea. Cîtă vreme o pictură sau o sculptură te uluiește, nu ești liber, simțămîntul nu-ți este ușor, nu te-ai ridicat pînă la ea, nu te-ai împăcat cu ea, ea te apasă, și a fi apăsat de măreție nu este un sentiment estetic superior. Cît timp omul continuă să fie înrobit de o operă măreață, lucrările mai ușoare îi furnizează mai multă plăcere, întrucît sînt mai pe măsura lui, mai fără efort accesibile, indiferent de starea de spirit în care s-ar afla omul respectiv. Ce e greu de înțeles și de apreciat în căpșoarele lui Maratta și Carlo Dolci * ? Ele sînt atît de drăgălașe, de grațioase, încît e imposibil să nu le înțelegi. Marile picturi, dimpotrivă, la început te intimidează deseori, uneori apare chiar pornirea de a te răzvrăti împotriva lor ; numai după ce ai făcut cunoștință cu o astfel de lucrare, vei aprecia deosebirea dintre plăcerea furnizată de Carlo Dolci sau Greuze **, și cea furnizată de Buonarotti, *Laokoon, Apollo de Belvedere*... Foarte multă vreme nu am putut să o scot cît de cît la capăt cu *Judecata de apoi*, mă distrăgeau teribil grupurile parțiale, în plus tabloul s-a înnegrit în mare măsură, iar eu nimeream la capelă tot pe timp de ceață ; zilele acestea, s-a întîmplat ca ieșind din capelă să mă opresc în ușă pentru a mai privi încă o dată pictura, și primul lucru care m-a frapat de rîndul acesta a fost chipul și poziția Maicii Domnului. Hristos era triumfător, puternic, neînduplecat, lumina albastră a fulgerului oprit în loc îl luminează ; cei de mult răposați s-au ridicat, totul a prins viață, începe judecata, osînda, și, în acest timp, o ființă sfioasă, spe-

* Maratta, Carlo (1675—1713) și Dolci, Carlo (1616—1686), pictori italieni (n.n.).

** Greuze, Jean-Baptiste (1725—1805), pictor francez (n.n.).

riată de cele ce se petrec împrejur, se lipește cu timiditate de el, îl privește, și în ochii ei se întrezărește ruga, nu dorința echității, ci dorința milostivirii. Cît de profund a înțeles Buonarotti sensul creștin al Fecioarei ! Iat-o, ocrotitoarea tuturor celor îndurerați, gata să oprească cu mîna ei sfioasă mîna ridicată a fiului ; și cînd, de la acest grup, am trecut la cele înconjurătoare, imensul tablou s-a alcătuit în ceva unitar, mulțimea infinită a figurilor stînd mai departe, de ambele părți a dobîndit o semnificație pe care înainte nu o puteam înțelege și pe care acum începeam s-o bănuiesc ; din această zi am încetat să mai analizez fiecare figură, am încetat să mă minunez de cunoștințele de osteologie și miologie ale lui Michelangelo. (H-17)

Am fost la Galeriile din Dresda și am văzut *Madona* lui Rafael. Cîte prostii au mai scris despre ea romanticii, și în special Jukovski * ! După părerea mea, figura ei n-are nimic romantic și nici clasic. Nu este mama dumnezeului creștin ; este o femeie din aristocrație, o fiică de împărat, *idéal sublime du comme il faut.* [...] Fără să vreau, mi-am amintit de Pușkin ; aceeași noblețe, aceeași grație a expresiei în prezența aceleiași rigurozități și fidelități a conturului. Nu întîmplător îl îndrăgea Pușkin atît de mult pe Rafael : ei sînt, prin natura lor, înrudiți. (B-17)

Nu cred în simțul estetic și în gustul acelora care se opresc cu uimire în fața Madonei lui Rafael și întorc cu dispreț spatele tablourilor lui Teniers, spunînd : asta e proza vieții, banalitate, murdărie ; dar, în același mod, nu cred nici în înțelegerea estetică a celor care privesc cu oarecare ironie Madona lui Rafael, spunînd : astea sînt idealuri, ceva ce nu există în natură ! iar tablourile lui Teniers le privesc cu înduioșare, spunînd : iată natura, iată adevărul, iată realitatea ! [...] Acestora nu vei reuși să le explici că, oricît ar fi de deosebite, și Madona, și scenele cu țărani au fost produsul aceluiași spirit al artei, că Rafael și Teniers sînt amîndoi artiști, că amîndoi și-au aflat conținutul lucrărilor în aceeași realitate, in-

* Jukovski, Vasili Andreevici (1783—1852), poet, unul dintre întemeietorii romantismului rus *(n.n.).*

finit variată și totdeauna unică, așa cum variată și unitară este natura, cum variată și unitară este esența omului ! (B-131)

Picturile lui Rafael nu ne obligă să le considerăm proaste pe cele ale lui Greuze ; avîndu-l pe Shakespeare, citim cu încîntare și lucrările unor poeți de mîna a doua și chiar a treia. Simțul estetic e în căutarea a ceea ce e bine și nu a ceea ce e presupus perfect. (C-1)

Lumea cotidianului banal, lumea vieții prozaice are și ea nevoie, pentru a fi redată, de inspirație, creativitate, talent și geniu, întocmai ca și lumea caracterelor, faptelor și pasiunilor mari. Iată de ce școala olandeză de pictură valorează tot atît cît oricare alta. (B-91)

Școala flamandă — teribil îmi plac scenele acestea, rupte din viața ce clocotește în jurul nostru — este o altă latură a artei. La italieni este idealizarea trupului, aici e viața. (H-53)

În pictură, prin însușirile și esența acestei arte, capacitatea de a zugrăvi fidel după natură poate deseori să fie ea singură semnul unui talent neobișnuit. În poezie este cu totul altfel : fără să fii în stare să zugrăvești după natură nu poți fi poet, dar această capacitate, luată singură, este insuficientă pentru a fi poet, în orice caz unul remarcabil. (B-137)

Poetul-artist e pictor mult mai mult decît se crede. Simțul formei — iată în ce constă întreaga sa fire. Principala sa desfătare e să concureze neîntrerupt natura în capacitatea de a crea. Să surprindă un obiect dat în întregul său adevăr, să-l silească, să spunem așa, să respire viață — iată în ce constă forța, triumful, plăcerea și mîndria lui. Dar poezia este superioară picturii, granițele ei sînt mai largi decît granițele oricărei alte arte. Și, de aceea, e de înțeles că poetul nu se poate limita numai la pictură. [...] Dar, oricît ar fi de excepționale, celelalte însușiri ale creațiilor sale, trezind încîntare și uimire, principala lui forță rămîne totuși pictura poetică. El stă-

pinește îndemînarea de a sesiza cu repeziciune toate formele vieții, de a se transpune în orice caracter, în orice personalitate, iar pentru acest lucru nu are nevoie de experiență, de studiu, ci uneori îi este suficientă o simplă aluzie sau o privire fugitivă. Două-trei fapte, și fantezia lui reconstituie un univers al vieții integral, în sine rotunjit, cu toate condiționările și relațiile sale, cu nuanțele și coloritul său specific. [...] O altă categorie de poeți [...] poate înfățișa veridic doar acele laturi ale vieții care, dintr-un motiv oarecare, le-au șocat gîndirea și le sînt în mod special cunoscute. Ei nu înțeleg desfătarea în reprezentarea fidelă a realității numai de dragul de a o reprezenta fidel. Ei nu au nici destulă dorință, nici destulă răbdare pentru o asemenea trudă, după părerea lor fără nici un folos. Pentru ei important nu este obiectul, ci sensul obiectului, iar inspirația lor izbucnește numai pentru ca prin prezentarea veridică a obiectului să scoată în evidență și să facă palpabil pentru toți sensul acestuia. Prin urmare, pentru ei țelul bine definit și clar conștientizat trece înainte de toate, iar poezia e doar mijlocul de a atinge acest țel. (B-137)

De la Aristotel încoace, nimeni n-a mai înțeles atît de exact și de profund esența poeziei ca Lessing. Prin *Laokoon* au fost pentru prima oară în două mii de ani explicate și justificate aluziile lui Aristotel, rămase neînțelese pînă la acest moment. (C-39)

Cu *Laokoon*, Lessing a creat o nouă teorie a poeziei, introducînd în ea viața și sfărîmînd formalismul ce domnise pînă la el în toate esteticile. El a demonstrat cu o extraordinară limpezime și forță a gîndirii, cu o irefutabilă forță de convingere logică, faptul că obiectul esențial al poeziei este, spre deosebire de toate celelalte arte și în primul rînd de pictură, *acțiunea*. Poezia nu trebuie să înfățișeze obiectele în sine, ci acțiunea lor asupra sufletului omenesc ; nu frumusețea trebuie s-o descrie poetul, ci să ne transmită nouă impresia pe care o produce : numai atunci vom fi noi înșine în stare să ne reprezentăm imaginea care a produs această impresie inaccesibilă. În întreaga ei plenitudine și strălucire, imaginea

însăși este inaccesibilă poetului : deplina și exacta reprezentare trebuie conferită picturii. Iată esențialele aserțiuni dezvoltate de Lessing în *Laokoon*. Cu ele a izgonit el din poezie tot ceea ce era mort, tot ceea ce era străin de universul sufletului omenesc. *Laokoon* a produs o cotitură hotărîtoare în teoriile literare din Germania. Goethe însuși a recunoscut că *Laokoon* a dărîmat dintr-o dată, în el și în camarazii săi de aceeași vîrstă, „concepția denaturată despre nevoia ca poezia să imite pictura“ *. Odată cu apariția lui *Laokoon*, conținutul esențial al poeziei este recunoscut a fi *viața* în desfășurarea ei și nu forma neînsuflețită. (D-31)

Firescul artei scenice nu e nici pe departe același lucru cu firescul realității ; a o considera astfel ar însemna a cădea în greșeala clasicilor francezi, care socoteau unitatea de timp și de loc o condiție necesară a firescului ; arta are *propriul* său firesc, pentru că nu înseamnă copierea, imitarea realității, ci recrearea ei. (B-8)

[...] am spus că actorul e un artist, că, prin urmare, el creează liber ; dar am mai spus și că el depinde totodată de poetul dramatic. Această libertate și dependență, indestructibil legate între ele, sînt nu numai firești, dar și necesare ; numai prin unirea acestor două extreme actorul poate fi într-adevăr mare. (B-8)

Natura este principalul merit al artei scenice, ca de altfel al fiecărei alte arte ; nu trebuie însă să se uite că natura artei e cu totul altceva decît natura realității : aceasta, întrucît prima e dobîndită de către artă, iar cea de a doua se dă gratis. Orice om este natural în vorbirea sa obișnuită ; din acest lucru nu decurge însă că orice om ar putea fi natural în vorbirea pe scenă. (B-82)

Spiritul fără de odihnă al criticii a pus stăpînire și pe teatru, îl purtăm cu noi în staluri. Scriitorul scrie

* Citat din studiul lui Cernîșevski *Lessing, epoca, viața și activitatea sa (n.n.).*

piesa pentru a-și clarifica propriile îndoieli, și noi, în loc să ne odihnim de viața reală privind-o pe cea reprodusă de artă, ieșim din teatru apăsați de gînduri grele și stîn-jenitoare. Lucrul e de înțeles. Teatrul este instanța su-premă a soluționării problemelor vitale. Cineva spunea că scena este Camera reprezentativă a poeziei. Tot ceea ce apasă, ceea ce preocupă o anumită epocă este adus de la sine pe scenă și examinat cu logica neiertătoare a evenimentelor și acțiunilor care se desfășoară și se înfiripează sub ochii spectatorilor. Acest examen nu duce la concluzii abstracte, ci fremătînd de viață, irefutabile și multilaterale. Aici nu avem de-a face cu o lecție, cu o instruire, care să-i introducă pe ascultători în sfera generalităților abstracte, în algebra obiectivă, care se referă prea puțin la fiecare, tocmai pentru că se referă la toți. Pe scenă, viața e prinsă în întreaga ei plenitudine, prinsă în făptuirile reale ale personajelor, de fapt *en fla-grant délit* cu principiile ei general umane și acciden-tele ei particulare, private, cu banalitățile ei cotidiene și cu pasiunea ei amenințătoare, atotdevoratoare, ascunsă sub membrana prăfuită a mărunțișurilor, ca focul Vezu-viului sub cenușă. Viața este prinsă și totuși nu e oprită în loc; dimpotrivă, mișcarea ei avîntată continuă, îl an-trenează cu ea pe spectator și acesta, cu răsuflarea tă-iată, temîndu-se și sperînd, se lasă dus de evenimentul ce se desfășoară, pînă la ultimele sale consecințe... Și deodată rămîne singur. Personajele au dispărut, au mu-rit, și el, retrăindu-le viața, a apucat să le îndrăgească, să pătrundă în interesele lor. Lovitura abătută asupra lor a fost, prin ricoșeu, o lovitură dată lui. O asemenea apropiere pasională dintre spectator și scenă creează o legătură puternică, organică între ei; poți aprecia stalu-rile după scenă, și scena după staluri. Stalurile nu sînt străine de scenă: ele sînt un soi de cor al tragediei gre-cești, ele nu se află în afara dramei, ci o îmbrățișează pe aceasta cu valurile vieții, cu atmosfera compasiunii, care îl înviorează pe actor; la rîndul ei, nici scena nu e străină de spectator: ea îl poartă pe acesta mai departe, ca în propria ei inimă. (H-10)

Poezia dramatică nu este deplină fără măiestrie sce-nică; pentru a înțelege pe deplin un personaj nu e de ajuns *să știi* cum acționează, vorbește, simte, ci trebuie *să vezi* și *să auzi* cum acționează, vorbește, simte. Doi ac-tori la fel de mari, la fel de geniali interpretează rolul lui Hamlet: în jocul fiecăruia dintre ei îl vom afla pe Hamlet, Hamletul shakespearean; totodată însă vom avea de-a face cu doi Hamleți diferiți, cu alte cuvinte, fie-care dintre ei, fidel întruchipării aceleiași idei, va avea propria sa fizionomie, a cărei creație va ține de acum de arta scenică. Esența fiecărei arte constă în libertatea ei; fără această libertate, arta devine un meșteșug cu care nu e nevoie să te naști, ci pe care poți să-l înveți. Libertatea artei scenice, ca artă de-sine-stătătoare, deși legată de cea dramatică, este nețărmurită, întrucît po-sibilitatea de a conferi diverse fizionomii unuia și ace-luiași personaj nu rezidă în subiectivitatea actorului, ci în măsura talentului lui și în gradul de dezvoltare al acestui talent: unul și același actor poate juca doi Ham-leți în același timp shakespeareeni și diferiți, și nu va putea niciodată juca rolul lui Hamlet de două ori într-un mod cu totul identic. Forța și esența geniului scenic este absolut identică cu geniul altor arte, pentru că, aseme-nea lor, ea constă dintotdeauna în capacitatea de a găsi modalitatea adecvată pentru exprimarea unei idei, odată ce ea a fost înțeleasă. (B-8)

În sfîrșit l-am văzut pe Racine la el acasă, l-am văzut pe Racine cu Rachel * și am învățat să-l înțeleg. Acest lucru e foarte important, mai important chiar decît s-ar crede la prima vedere: este îndreptățirea a două secole, adică pătrunderea gustului lor. Racine este întîlnit la tot pasul începînd din anul 1665 și pînă la Restaurație; cu el au fost educați toți oamenii tari ai secolului al XVII-lea. Să fi greșit oare ei cu toții, să fi greșit Franța? Lumea întreagă să fi greșit? Robespierre o ducea pe Eleonora lui la Théâtre Français, iar acasă îi citea pe *Britannicus*, în timp ce iscălea grăbit cîte trei duzini de condamnări. În temnița lui istovitoare și întunecată, Ludovic al XVI-lea îl citea pe Racine în fiecare zi, împreună cu fiul său, pe care îl punea să repete pe dinafară... Și într-adevăr, este ceva uimitor de măreț în discursul elegant, calm desfășu-rat, al eroilor racinieni; dialogul anihilează de multe ori

* Rachel (Elisabeth Félix), (1821—1858), actriță franceză, care a făcut să renască pe scenă tragedia clasică *(n.n.)*.

acțiunea, dar este frumos, este el însuși acțiune; pentru a înțelege acest lucru, Racine trebuie văzut pe scena teatrului francez: acolo s-au păstrat tradițiile vremurilor vechi, tradiția modului în care cutare sau cutare rol a fost creat de Talma, de Ofreine, de George...

Actorii joacă tragediile lui Racine cu oarecare timiditate, ele sînt piatra lor de încercare, aici nu este posibilă nici o singură mișcare neartistică, nici un efect melodramatic, aici nu poți spera nimic nici din partea ansamblului, nici din partea decorului; aici sînt doi-trei actori ca niște statui pe piedestaluri, totul se concentrează asupra lor. La început, dicțiunea lor, extrem de elegantă și finisată poate părea afectare, dar nu este așa; această maiestuozitate, măreție, reliefare a fiecărui vers se potrivește spiritului tragediilor raciniene. Probabil, unele poze din basoreliefurile Pantheonului pot și ele fi considerate afectare, tocmai pentru că sculptorii au eliminat tot ce era întîmplător și au păstrat numai veșnicele forme calme; înălțîndu-se în această sferă, viața se izbăvește de tot ceea ce turbură frumusețea manifestării ei, dobîndește o structură plastică și muzicală; aici mișcarea trebuie să fie grație, cuvîntul — vers, sentimentul — cînt.

Voi preferați o altă lume, lumea care reproduce viața în întregul ei adevăr, în profunzimea ei, în toate zigzagurile de lumină și umbră, într-un cuvînt — lumea lui Shakespeare, a lui Rembrandt, — iubiți această lume, dar vă împiedică oare acest lucru să vă opriți în fața lui Apollo, în fața lui Venus? Ce exclusivism catolic! Înțelegerea lui Beethoven v-a răpit, oare, posibilitatea de a vă lăsa furați de *Bărbierul din Sevilla*? (H-15)

Celui care vrea să vadă Petersburgul numai prin prisma aspectului său exterior, ca oraș măreț și splendid, ca una dintre cele mai importante așezări portuare din lume și capitală a Rusiei, îi e, desigur, de ajuns să arunce o privire asupra teatrului Alexandrinski, care, avînd în față acel scuar fermecător, într-o latură grădina și arsenalul lui Anicikin, iar în cealaltă — biblioteca publică imperială, constituie una dintre cele mai vestite podoabe ale prospectului Nevski. Cel care însă dorește să cunoască Petersburgul în intimitatea lui, nu numai casele sale, dar și pe cei care locuiesc în ele, să facă

cunoștință cu felul său de trai, acela trebuie neapărat să frecventeze asiduu și timp îndelungat teatrul Alexandrinski, acordîndu-i prioritate față de toate celelalte teatre din Petersburg. Numai atunci privirii antrenate și experimentate i se va dezvălui întreaga taină a particularităților vieții petersburgheze. [...]

După cum Petersburgul este actualmente reprezentantul europenismului formal în Rusia, la fel teatrul rus petersburghez este reprezentantul aceluiași formalism european pe scenă. Pe el s-au altoit puternic formele artei scenice clasice: declamația cîntată și mișcarea de menuet. Clasicismul s-a transmis în cadrul ei de la o generație la alta. [...] Acea epocă clasică a fost o epocă strălucită a teatrului rusesc din Petersburg; pe vremea aceea luau activ parte în cadrul său și publicul cel mai de vază al capitalei și cei mai însemnați literați ai timpului. Pentru el au trudit mai întîi Sumarokov*, Kniajnin**, Fonvizin, iar mai tîrziu Ozerov, Jandr***, Gnedici**** și alții. Pușkin a mai apucat apusul luxuriant al măreției clasice a teatrului rusesc din Petersburg [...]. (B-82)

La Moscova dezvoltarea teatrului a fost mult mai liberă decît la Petersburg. Acolo, clasicismul n-a putut prinde rădăcini adînci: el a domnit pe scenă, numai pentru că n-avea cu ce fi înlocuit. În schimb, nici n-a apucat bine cuvîntul romantism să fie tipărit cu litere rusești și pe scena moscovită clasicismul a și cunoscut căderea [...] Și nu e de mirare: tot ceea ce privea severitatea formelor, decența convențională, împrumutate din Europa, nu putea dobîndi o forță prea mare la Moscova. Moscova nu aleargă după formă, și chiar cînd aleargă, nu se poate riguros ține de ea. Petersburgul, după cum se știe, e nebun după formă. (B-82)

* Sumarokov, Alexandr Petrovici (1717—1777), dramaturg și poet rus *(n.n.)*.

** Kniajnin, Iakov Borisovici (1742—1791), poet, dramaturg și traducător rus *(n.n.)*.

*** Jandr Andrei Andreevici (1789—1873), dramaturg și traducător rus *(n.n.)*.

**** Gnedici Nikolai Ivanovici (1784—1833), poet și traducător rus *(n.n.)*.

În general, din punctul de vedere al artei scenice, Petersburgul se deosebește de Moscova printr-o mai mare capacitate, dacă nu să fie, măcar să pară satisfăcător în ceea ce privește aspectul exterior și forma. Într-un cuvînt, la Petersburg scena e mai mult artă, la Moscova ea este mai degrabă talent. (B-82)

B. *Genuri poetice*

Poezia este genul suprem al artei. Orice altă artă este mai mult sau mai puțin stînjenită și limitată în activitatea ei creatoare de materialul prin intermediul căruia se manifestă. [...] Poezia își găsește expresie în cuvîntul omenesc liber, răspicat pronunțat, care este și sunet, și tablou, și reprezentare determinată. De aceea poezia cuprinde în sine toate elementele celorlalte arte, folosind oarecum dintr-o dată și nefragmentat toate mijloacele oferite separat fiecăreia dintre celelalte. Poezia reprezintă integralitatea supremă a artei, întreaga ei organizare și, îmbrățișînd toate laturile ei, conține în ea — clar și definit — toate diferențierile ei.

I. Poezia realizează sensul ideii în ceea ce are ea exterior și organizează universul spiritual în imagini plastice perfect definite. Tot ceea ce e adînc interiorizat trece aici în ceea ce este exterior și amîndouă aceste laturi — internă și externă — nu pot fi surprinse separat una de cealaltă, ci apar, în îmbinarea lor nemijlocită, ca o realitate determinată, închisă în sine — *evenimentul*. Aici nu se vede poetul ; universul, definit plastic, se autodezvoltă, iar poetul se manifestă doar ca simplu povestitor a ceea ce s-a petrecut de la sine. Aceasta este poezia *epică*.

II. Oricărui fenomen exterior îi precede un stimul, o dorință, o intenție, într-un cuvînt — o idee ; orice fenomen exterior este rezultatul activității unor forțe interne, tainice ; poezia pătrunde această a doua latură a *evenimentului*, pătrunde în interiorul acestor forțe din care se dezvoltă realitatea exterioară, evenimentul și acțiunea ; aici poezia se manifestă într-o manieră nouă, inversă. Este imperiul subiectivității, un univers intern, al începuturilor, păstrîndu-se în sine și neexteriorizîn-

du-se. Aici poezia rămîne în elementul intern, în cugetarea sensibilă, rațională ; spiritul părăsește în cazul acesta realitatea exterioară, pătrunzînd în sine însuși și conferă poeziei modulațiile și nuanțele infinit variate ale propriei sale vieți interioare, care transformă în sine tot ceea ce vine din afară. Personalitatea poetului se manifestă în acest caz în prim plan și noi nu putem accepta și înțelege totul decît prin intermediul lui. Aceasta este poezia *lirică*.

III. În sfîrșit, aceste două genuri diferite se combină într-un întreg indestructibil : latura internă încetează să rămînă în sine și iese în exterior, se manifestă în acțiune; latura internă ideală (subiectivă) devine exterioară, reală (obiectivă). Ca și în poezia epică, și în acest caz se dezvoltă o acțiune definită, reală, decurgînd din diferitele forțe subiective și obiective ; această acțiune nu mai are însă caracter pur exterior. În cazul dat, acțiunea, evenimentul nu ni se mai prezintă brusc, încheiat, decurgînd din forțe producătoare ascunse nouă, care au realizat în ele însele un cerc liber, liniștindu-se în sine ; nu, în cazul acesta noi asistăm la însuși procesul genezei și apariției acestei acțiuni din voințe și caractere individuale. Pe de altă parte, aceste caractere nu rămîn închise în ele, ci ni se dezvăluie neîncetat și în interesul practic descoperă conținutul laturii interne a spiritului lor. Acesta este genul suprem al poeziei, încoronarea artei — poezia *dramatică*. (B-31)

Lirica, epopeea, drama : acordați oare prioritate vreuneia dintre ele sau le îndrăgiți pe toate deopotrivă ? E grea alegerea ? Nu-i așa ? În definitiv, în strofele viguroase ale legendarului Derjavin și în diversele melodii ale Proteului lui Pușkin nu se transfigurează oare aceeași natură ca și în poemele lui Byron sau romanele lui Walter Scott, iar în acestea din urmă aceeași cu cea din dramele lui Shakespeare sau Schiller ? Și totuși îmi place cu precădere drama, și se pare că acesta este și gustul general. Lirica exprimă natura în mod nedefinit și, să spunem, muzical ; obiectul ei este întreaga natură în toată infinitatea ei ; în schimb, obiectul dramei este exclusiv omul, cu viața lui, în care se manifestă latura supremă, spirituală a vieții universului în totalitatea ei.

În rîndul artelor, drama ocupă același loc ca istoria între științe. Omul a fost și va rămîne permanent fenomenul cel mai curios pentru om, iar drama îl reprezintă pe acest om în veșnica sa luptă cu propriul său *eu* și cu propria sa menire, în veșnica sa activitate, al cărei izvor îl constituie năzuința spre un anumit ideal obscur al fericirii, rareori atinsă de el și încă mai rar posibil de atins. Chiar epopeea își dobîndește prestigiul de la dramă : un roman lipsit de dramatism e vlăguit și plictisitor. Într-un anume sens, epopeea e doar o formă deosebită a dramei. Așadar, să presupunem că drama este dacă nu cel mai bun, măcar cel mai apropiat nouă gen de poezie. Ce este atunci teatrul, în care această măreață dramă se întrupează, învestită din cap pînă în picioare cu o nouă măreție, în care ea leagă alianțe cu toate celelalte arte, le cheamă în ajutorul ei și își ia de la ele toate mijloacele, toate armele de care fiecare dintre ele, în parte, dispune în mod special pentru a te smulge din lumea îngustă a deșertăciunilor și a te arunca în nețărmurita lume a sublimului și a frumosului ? Așadar, ce este, vă întreb, acest teatru ? O, el este adevăratul templu al artei, în care cînd pătrunzi, te desprinzi fulgerător de pămînt, te eliberezi de legăturile cotidiene ! (B-1)

Poezia *lirică* exprimă latura subiectivă a omului, dezvăluie în fața privirilor noastre interioritatea omului și din această cauză este toată numai senzație, simțămînt, muzică. Poezia *epică* este înfățișarea obiectivă a unui eveniment petrecut în timp, un tablou pe care ni-l arată nouă artistul, alegînd pentru noi cele mai bune unghiuri vizuale, atrăgîndu-ne atenția asupra tuturor laturilor sale. Poezia *dramatică* este o îmbinare a acestor două laturi : subiectivă sau lirică și obiectivă sau epică. (B-22)

[...] esteticienii noștri presupun o mult prea mare deosebire, din punctul de vedere al conținutului lor, între poezia epică și cea dramatică, în timp ce, evident, la greci acestea se deosebeau între ele mai mult prin formă decît prin conținut. (C-6)

Cauza poeziei este viața, acțiunea vie, lupta ei veșnică și veșnica năzuință a omului de a atinge armonia cu sine însuși și cu natura. [...] După descoperirea faptului că omul se chinuiește și tînjește, că se avîntă și cade, că se înalță și se bucură nu din pricina domniei unor forțe tenebroase și a unei soarte implacabile, și nu din cauză că în el ar sălășlui două principii antagonice, ci pur și simplu din cauza nedreptății mai mari sau mai mici a condițiilor sociale în care trăiește, — după această recunoaștere, trebuie în mod necesar să urmeze *studierea* tuturor nedreptăților sociale. Pentru un asemenea studiu s-a dovedit cît se poate de potrivit, în primult rînd, romanul și, în general, genul epic ; în același timp, drama, care înainte considera ca sarcină a ei dezvăluirea antagonismului psihologic, a trecut și ea prin schimbări substanțiale și, sub influența noilor concepții, s-a transformat de asemenea într-o înfățișare a relațiilor sociale. Acum a venit rîndul liricii : ea tinde, de altfel, de mult să pătrundă în acest domeniu, fie prin alegerea nemijlocită a unui subiect epic pentru cîte o mică poezioară, fie străduindu-se să cînte sentimentele trezite în suflet de anumite fenomene ale vieții sociale. (D-42)

Dintre toate genurile poeziei, germanilor le-a reușit cu precădere lirismul. Ei au mari poeți lirici și mari opere lirice, dar n-au nici roman, nici dramă, nici comedie. Cîteva lucrări remarcabile în aceste din urmă genuri (cu excepția celui comic) ne apar mai mult sau mai puțin ca minunate excepții de la caracterul general al poeziei germane. În drama germană oamenii nu acționează, ci doar vorbesc, exprimîndu-și ideile și concepțiile sau sentimentele în legătură cu ceea ce se petrece în dramă. Așa este patosul liric ce se revarsă în valuri abundente, în versuri scrise cum știu s-o facă doar marii poeți. Dacă admitem existența dramelor lirice ca specie distinctă a poeziei, care prin formă să țină de dramaturgie, iar prin esență — de lirică, atunci, desigur, dramele lui Schiller sînt niște creații mărețe. (B-140)

Poezia lirică și nuvela vieții contemporane s-au contopit într-un singur talent. O astfel de unire a unor genuri de poezie evident atît de opuse nu mai este o ra-

ritate în zilele noastre. Schiller și Goethe au fost lirici, romancieri și dramaturgi, în ciuda faptului că elementul liric a rămas, în cazul lor, tot timpul dominant și precumpănitor. Chiar *Faust* este o operă lirică într-o formă dramatică. Poetica timpurilor noastre este cu precădere romanul și drama, lirismul rămînînd totuși elementul general al poeziei pentru că el este un element general al spiritului uman. De la lirism pornește aproape orice poet, după cum cu el începe fiecare popor. Chiar și Walter Scott a trecut la roman, pornind de la poeme lirice. Numai literatura statelor Americii de Nord a început cu romanul lui Cooper, dar acest fenomen este la fel de ciudat ca și societatea în care s-a petrecut. S-ar putea ca acest lucru să se fi întîmplat datorită faptului că literatura nord-americană este o continuare a celei engleze. Literatura noastră reprezintă și ea un fenomen cu totul deosebit : noi trăim concomitent toate momentele de viață care în Occident s-au dezvoltat succesiv. Numai pînă la Pușkin poetica noastră a fost predominant lirică. Pușkin s-a limitat doar puțină vreme la lirism, și a trecut curînd la poem, iar de la acesta la dramă. Ca reprezentant al timpului său s-a exersat și în roman [...]. În proză, ca și în versuri, Lermontov este egal cu sine și sîntem convinși că, odată cu o și mai mare dezvoltare a activității sale artistice, va ajunge neapărat la dramă. Prezumția noastră nu e arbitrară. Ea se întemeiază atît pe plenitudinea mișcării dramatice, observabilă în povestirile lui Lermontov, cît și pe spiritul timpurilor noastre, deosebit de favorabil contopirii tuturor formelor poetice într-una singură. Ultima împrejurare este foarte importantă, întrucît arta fiecărui popor are propria sa dezvoltare istorică, în urma căreia se determină caracterul și genul activității poetului. S-ar fi putut ca și Pușkin să fie un la fel de mare romancier, precum a fost de mare liric sau dramaturg, dacă s-ar fi ivit mai tîrziu și ar fi avut un predecesor asemenea lui. (B-27)

C. *Specii literare*

Ca orice lucrare artistică, romanul este reproducerea fenomenelor lumii reale în întregul lor adevăr. Adevărul

este pentru artă, ca și pentru filosofie, obiect și scop ; toată deosebirea dintre ele rezidă în mijlocul și metodele folosite. (B-128)

Romanul și povestirea * au pus în vremea noastră stăpînire pe literatură, eliminînd sau împingînd pe planul al doilea toate celelalte genuri ale ei. Se poate spune, fără prea mare exagerare, că prin literatură se înțelege astăzi romanul și povestirea. (B-128)

[...] actualmente întreaga noastră literatură s-a transformat în roman și povestire. Oda, poemul epic, balada, fabula, chiar și așa-numitul sau, mai exact spus, autointitulatul *poem romantic*, poemul *pușkinian*, care pe vremuri inundaseră și potopiseră literatura noastră — toate nu sînt azi mai mult decît amintirea unor timpuri voioase, de mult apuse. Romanul a nimicit totul, a înghițit totul, iar povestirea venită odată cu el a șters pînă și urmele tuturor acestora, romanul însuși dîndu-se condescendent la o parte pentru a-i ceda locul, înaintea sa. Care sînt cărțile cele mai citite și mai cumpărate ? Romanele și povestirile. Care sînt cărțile ce furnizează scriitorilor case și sate ? ** Romanele și povestirile. Ce cărți scriu toți literații noștri, chemați sau nechemați, începînd cu cele mai înalte vîrfuri ale aristocrației literare și pînă la neobosiții cavaleri ai talciocului și ai pieții Smolenskaia ? Romane și povestiri. Stranie situație ! Dar asta încă nu e totul : care sînt cărțile în care sînt redate și viața omului, și normele moralei, și sistemele filosofice și, într-un cuvînt, toate științele ? Romanele și povestirile.

* Specia literară „povest'" din literatura rusă este greu de echivalat în traducere. Aproximarea ei poate fi făcută atît prin „nuvelă" cît și prin „povestire". Avînd însă în vedere precumpănirea componentei epice asupra celei dramatice, potrivit cu particularitatea respectivei forme literare rusești, cît și amploarea ei, uneori cu totul excesivă în raport cu o nuvelistică europeană notorie, am optat aici (și în continuare) pentru traducerea prin formula generică „povestire", în ciuda ambiguității sau inexactității inerente față de varianta originală desemnată *(n.n.)*.

** Belinski îl are probabil în vedere pe scriitorul F. V. Bulgarin, care și-a cumpărat din onorariile primite pentru lucrările sale moșia Karlovo, în apropiere de Derpt *(n.n)*.

Datorită căror cauze s-a produs acest fenomen ? Cine, ce geniu, ce talent uriaș a determinat această nouă orientare ?... De rîndul acesta nu avem de-a face cu vreun vinovat : cauza rezidă în spiritul vremii, în orientarea generală și, putem spune, universală. (B-1)

Romanul și povestirea s-au situat actualmente în fruntea tuturor celorlalte genuri * ale poeziei. În ele s-a integrat întreaga literatură artistică, astfel încît orice altă operă pare, în prezența lor, o excepție, o întîmplare. Cauzele acestui lucru rezidă în însăși esența romanului și a povestirii, ca genuri ale poeziei. În ele, mai bine decît în oricare alt gen al poeziei, născocirea se contopește cu realitatea, inventivitatea artistică se amestecă cu simpla copiere, după natură, cu singura condiție de a fi veridică. Romanul și povestirea, înfățișînd chiar cea mai obișnuită, mai banală proză a vieții cotidiene, pot deveni reprezentanții celor mai depărtate limite ale artei, reprezentanții unei creații superioare ; pe de altă parte, reflectînd doar clipele supreme, alese din viață, ele pot fi lipsite de orice poezie, de orice artă... Este, deci, vorba de cel mai larg, atotcuprinzător gen al poeziei ; în el talentul se simte nemărginit liber. În el se unesc toate celelalte genuri de poezie — și lirica, revărsarea sentimentelor autorului în legătură cu evenimentele descrise de el, și dramatismul, ca cea mai pregnantă și bine conturată modalitate de a le pune pe respectivele caractere să se exprime. Digresiunile, meditațiile, dialectica — intolerabile în alte genuri ale poeziei — își pot găsi locul legitim în roman și povestire. Romanul și povestirea furnizează scriitorului acel spațiu ideal al manifestării însușirii dominante a talentului, caracterului, gustului său, al orientării sale. Iată de ce sînt, în ultimul timp, atît de mulți romancieri și povestitori. Și tot de aceea s-au extins și granițele romanului și ale povestirii : în afara „poveștii" care exista demult în literatură, ca specie inferioară și mai facilă a povestirii, nu de mult au primit drept de cetate în literatură așa-numitele fiziologii, schițe caracterologice ale diverselor laturi ale

* Deși în titlurile paragrafelor acestui capitol am căutat să le disociem, „gen" și „specie" vor mai fi invocate și în substituiri, conform cu originalul *(n.n.)*.

existenței cotidiene sociale. În sfîrșit, chiar memoriile, cu desăvîrșire străine de orice născocire, apreciate doar în măsura în care redau cu exactitate evenimente reale, dacă sînt scrise cu măiestrie, ajung să constituie oarecum o ultimă fațetă a domeniului romanului, devenind granița care îl delimitează. (B-137)

Nu știu de ce drama nu se bucură în timpurile noastre de succese la fel de mari ca romanul sau povestirea. Nu cumva pentru că ar revendica neapărat autori ca Goethe, Schiller, dacă nu chiar Shakespeare, pe care natura îi oferă cu atîta zgîrcenie sau, poate, pentru că în general talentele dramatice sînt deosebit de rare ? Nu pot dezlega această enigmă. Poate că romanul e mai comod pentru reprezentarea poetică a vieții. Într-adevăr, volumul său, cadrul său sînt infinit de nedefinite ; el este mai puțin trufaș și mai puțin pretențios decît drama, întrucît, cucerindu-ne nu atît prin părți sau fragmente ale lui, cît prin ansamblul său, permite cuprinderea unor amănunte, a unor detalii mărunte care, în ciuda caracterului lor aparent nesemnificativ, dacă sînt privite separat, au un sens profund în adîncurile poeziei și în legătură cu întreaga operă luată în ansamblul ei ; în timp ce cadrul strîmt al dramei cere, direct sau indirect, mai mult sau mai puțin, dar oricum subordonîndu-se condițiilor scenice, un ritm deosebit de alert, o vioiciune în desfășurarea acțiunii, fără să-și poată permite multe amănunte, întrucît precumpănitor, în raport cu toate celelalte genuri de poezie, drama reprezintă viața omenească în manifestarea ei supremă și solemnă. Așadar, forma și condițiile romanului sînt mai comode pentru reprezentarea poetică a omului privit în raport cu viața socială, și în aceasta rezidă, cred, secretul neobișnuitului său succes, secretul domniei lui necondiționate.

Dar *povestirea?* Semnificația ei, taina supremației ei, actualmente despotice, capricioase, nesuportînd concurență ? Ce este și pentru ce există povestirea, fără de care conținutul unei reviste ar fi la fel cu un om care ar ieși în lume fără cizme și cravată, povestirea aceasta pe care azi o scriu toți și o citește toată lumea, povestirea care s-a înstăpînit și în budoarul femeii mondene, ca și pe masa de lucru a savantului scriitor, în sfîrșit, povestirea

aceasta care s-ar părea să ia locul romanului însuși?... Cîndva, undeva s-a spus minunat că *„povestirea este un episod din poemul nemărginit al destinelor umane"*. Este cît se poate de adevărat; da, povestirea este un roman desfăcut în bucăți, în mii de bucăți; un capitol extras dintr-un roman. Noi sîntem oameni de acțiune, ne agităm fără încetare, avem griji, prețuim timpul și nu avem cînd să citim cărți lungi și voluminoase, într-un cuvînt, avem nevoie de povestire. Viața noastră actuală e mult prea variată, complexă, fracționată; dorim ca ea să fie redată în poezie ca într-un cristal prismatic, șlefuit, de milioane de ori repetată în toate chipurile posibile, și revendicăm povestirea. Există evenimente, întîmplări care, să spunem, n-ar ajunge pentru o dramă, nu s-ar constitui în roman, dar care sînt adînci și concentrează într-o clipă atîta viață cît nu poți trăi într-un veac: povestirea le surprinde și le integrează în cadrul ei îngust. Forma ei poate cuprinde tot ce doriți — și o schiță ușoară privind moravurile, și o clocotitoare biciuire sarcastică la adresa omului și a societății, și o taină adîncă a sufletului, și jocul crud al pasiunilor. Scurtă și alertă, ușoară și profundă totodată, ea zboară de la obiect la obiect, fragmentează viața mărunt și smulge pagini din marea carte a vieții. Strîngeți aceste pagini între aceleași coperți: ce imens poem complex s-ar constitui din ele! Ce-ar mai reprezenta în comparație cu el interminabila voastră *O mie și una de nopți, Mahabharata* și *Ramaiana!* Ce bine s-ar potrivi acestei cărți titlul *Omul și viața!* (B-4)

Romanul și nuvela sînt mai presus decît satira. Scopul lor e de a înfățișa veridic și nu caricatural, exagerat. Opere de artă, ele nu trebuie să provoace hazul, să învețe, ci să dezvolte adevărul printr-o reprezentare creator-veridică a realității. Treaba lor nu e să judece [...]. (B-70)

Actualmente romanul și povestirea rusă nu se mai inventă, nu se mai compun, ci se povestesc fapte ale realității care, fiind ridicate la nivelul ideal, adică purificate de tot ceea ce este întîmplător și particular, sînt mai fidele realității decît își este sieși fidelă realitatea. Actualmente, romanul și povestirea nu înfățișează vicii

și virtuți, ci oameni, membri ai societății și de aceea, înfățișînd oameni, înfățișează societatea. (B-106)

[...] lăsînd deocamdată la o parte problema talentului, există o deosebire uriașă între orientarea, maniera, spiritul și conținutul povestirilor școlii vechi și ale celei noi. Această deosebire poate fi definită în cîteva cuvinte: povestirile anterioare înfățișau o lume existentă doar în fantezia autorilor lor, în timp ce povestirile timpului nostru înfățișează o viață reală. Literatura în care nu putem recunoaște o oglindă fidelă a societății nu merită atenția oamenilor cugetători și poate fi doar o nevinovată distracție pentru oameni mărginiți. (B-78)

[...]*romanul* [...] nu este o poveste destinată distracției țîncilor; nu este un poem care să exprime receptarea copilărească a lumii și credințele naive ale poporului, nu-i o legendă și nici o romanță care să cînte minunatele fapte al cavalerului și unirea sa cu doamna inimii sale, în ciuda faptului că elemente ale tuturor acestor creații pot, și în parte chiar trebuie, să existe și în roman. Nu, romanul este viața, este realitatea, observată de un ochi scrutător, pusă pe pînză de o mînă iscusită și expusă într-o ramă mai mult sau mai puțin încăpătoare. El este istoria modului de viață și a relațiilor particulare ale unui popor sau ale unei societăți care a trecut prin anii tinereții, a încercat deziluziile vieții, care s-a îndreptat spre pașnicele gînduri familiale și-i sînt de ajuns amintirile fostelor sale visuri... Tocmai din această cauză are romanul în vedere, aproape totdeauna, relațiile de familie. [...] El constituie trecerea de la lumea ideală la cea reală, de la poezie la istorie. (D-2)

Gogol a fost părintele romanului nostru (în proză) și al lucrărilor de proză în formă dramatică, adică în genere părintele prozei ruse [...] În plan general teoretic, nu intenționăm să dăm prioritate formei prozaice comparativ cu forma poetică sau viceversa: fiecare dintre ele are propriile avantaje incontestabile; referitor însă la literatura rusă, dacă o privim din punct de vedere

istoric, nu putem să nu recunoaştem că toate perioadele premergătoare, în care precumpănise forma poetică, rămîn considerabil mai puţin importante, şi pentru artă şi pentru viaţă, decît această ultimă perioadă gogoliană, perioadă de dominaţie a prozei. Ce va aduce literaturii viitorul, nu ştim ; nu avem motive să-i refuzăm poeziei noastre un viitor mare ; trebuie însă să spunem că, pînă în momentul de faţă, forma prozei a fost şi continuă să fie pentru noi mult mai fertilă decît cea în versuri, că Gogol este cel care a dat viaţă acestui important, pentru noi, domeniu al literaturii şi că el singur i-a conferit acea hotărîtoare precumpănire pe care o păstrează pînă în zilele noastre şi, după toate probabilităţile, o va păstra încă multă vreme. (C-8)

Nu *romanul istoric* e punctul forte al germanilor. Romanul *filosofic, fantastic* — acesta e triumful lor. Neamţul n-o să vă înfăţişeze omul în raporturile sale cu viaţa poporului — ca englezul, sau în raporturile sale cu viaţa socială — ca francezul ; el îl analizează în cele mai înălţătoare clipe ale existenţei sale, îi înfăţişează viaţa în raport cu viaţa superioară a lumii întregi şi rămîne fidel acestei orientări chiar în *romanul istoric*. (B-2)

Secolul nostru este un secol cu precădere *istoric*. Contemplarea istorică a pătruns puternic şi irefutabil în toate sferele conştiinţei contemporane. Istoria a devenit actualmente un soi de fundament general şi condiţia unică a oricărei cunoaşteri vii : fără ea înţelegerea artei şi a filosofiei a ajuns imposibilă. Mai mult decît atît : arta a devenit ea însăşi cu precădere istorică ; romanul istoric şi drama istorică interesează azi pe toată lumea mai mult decît lucrările de acelaşi gen, dar care ţin de sfera fanteziei pure. Oamenii mărginiţi, în înţelegerea lor aridă şi îngustă, nu pot cu nici un chip împăca jocul liber al fanteziei cu realitatea istorică, iar unii dintre ei, cu naivitatea caracteristică ignoranţei, îşi bat joc în gura mare de romanul istoric ca de o absurditate ce ar jigni bunul simţ şi ar umbri faima geniului romancierului scoţian ; aceşti oameni jalnici care fac pe deştepţii nu văd, în miopia lor, că toată măreţia geniului lui Walter

Scott constă tocmai în aceea că el a fost o voce şi un prevestitor al veacului său, care a dat artei o orientare istorică. În vremea noastră, decăderea picturii nu se produce, nici pe departe din cauză că această artă şi-ar fi epuizat întregul conţinut, şi-ar fi trăit traiul : nu, conţinutul oricărei arte este realitatea, prin urmare el este inepuizabil ca realitatea însăşi... Putem afirma cu deplin temei că pictura n-a murit, ci doar s-a vlăguit în vremea noastră, tot străduindu-se să se ţină de vechile canoane, să meargă pe urmele lăsate odată, şi parcă pentru totdeauna, de marii maeştrii ai Evului mediu, constrîngîndu-se să se oprească la sfera de interese cîndva mari şi puternice, dar actualmente depăşite, şi să nu devină o artă *istorică* prin excelenţă. Da, numai în domeniul picturii istorice pot apărea actualmente marii creatori, întrucît numai realitatea istorică poate conferi astăzi picturii şi un conţinut viabil, şi un interes contemporan... Aşa se manifestă influenţa istoriei asupra artei contemporane ! (B-41)

Încă înainte ca romanele lui Walter Scott să fi dobîndit renume universal şi autoritate clasică, romanul secolului al XIX-lea a început să se transforme în spirit şi orientare şi să tindă spre o semnificaţie mai serioasă. Revoluţia a transformat moravurile Europei, sentimentalismul veacului trecut a început să devină ridicol, iar ironia şi zeflemeaua caiamburescă să cedeze locul cînd sarcasmului şi umorului, cînd încrederii neînfrînate în idei fantastice. (B-128)

Walter Scott a creat, a inventat, a descoperit sau, mai bine spus, a *intuit epopeea* timpurilor noastre — *romanul istoric*. Pe urmele lui au apucat-o mulţi oameni, marcaţi de un mare talent sau chiar de geniu : în ciuda acestui fapt, el a rămas totuşi un geniu unic în felul său. Există oameni ferm convinşi că *romanul istoric* este un gen fals, care lezează atît prestigiul artei cît şi pe cel al istoriei. Unul din cele mai importante argumente ale lor era acela că romancierii denaturează adesea adevărul istoric ; dar înţeleg oare aceşti oameni ce este de fapt adevărul istoric ? Înţeleg ei că semnificaţia

superioară a acestui cuvînt nu constă într-o expunere fidelă a faptelor, ci într-o înfățișare fidelă a dezvoltării spiritului uman dintr-o epocă sau alta ? Cine a surprins însă acest spirit ? Oare din unele și aceleași fapte nu se trag concluzii diferite ? Un istoric afirmă ceva, altul — altceva, și își argumentează părerile opuse cu unele și aceleași fapte. Cine hotărăște care din ei are dreptate ? Cauza acestei situații este evidentă : în acest punct arta coincide cu știința ; istoricul devine artist, iar artistul — istoric. Care e scopul urmărit de istoric ? Să surprindă poporul înfățișat de el, sau omenirea descrisă de el într-o anumită epocă a vieții sale, în așa fel încît din descrierea lui să se poată sesiza pulsul acelei vieți, și povestirea sa să freamăte de acea idee vie pe care a exprimat-o poporul sau omenirea într-una sau alta din epocile existenței sale. În acest sens, Walter Scott în *Ivanhoe* sau *Poveril of the Peack* este istoric în sensul cel mai deplin și superior al cuvîntului [...]. (B-3)

Walter Scott nu a inventat, nu a născocit romanul, ci l-a descoperit, după cum Columb nu a inventat și nu a născocit America, ci a descoperit-o. [...]

Tocmai contopirea vital-organică a generalului (ideea) cu particularul (secolul, țara, caracterele individuale) constituie esența și meritul romanelor lui Walter Scott. (B-39)

Walter Scott a fost creatorul unui nou gen de poezie, care a putut apărea doar în secolul al XIX-lea — *romanul istoric*. În romanul lui Walter Scott istoria s-a întîlnit pentru prima oară cu poezia, ca principii înrudite și nu dușmănoase. În aceasta nu e nimic straniu sau artificial ; unde, dacă nu în istorie, se mai manifestă viața într-o astfel de plenitudine, profunzime și varietate ? (B-51)

Apropierea artei de viață, a fanteziei de realitate și-a găsit în secolul nostru expresie cu osebire în romanul istoric. De aici mai era doar un pas pînă la o concepție adecvată cu privire la memorialistică, în care un rol atît de important îl joacă studiul caracterelor și persoanelor. [...] Iată care este forța artei : o persoană

cu nimic remarcabilă în sine, dobîndește prin intermediul artei o semnificație generală, interesînd în egală măsură pe toți, iar omul care în timpul vieții nu atrăgea nimănui atenția ajunge, prin bunăvoința artistului, care i-a conferit cu penelul său o nouă viață, să fie contemplat veacuri de-a rîndul ! (B-137)

Romanul istoric apare în momentul în care conștiința poporului se orientează spre amintirea vieții sale trecute, sub influența aceleiași orientări care influențează chiar cercetările din domeniul istoriei. Scopul acestui gen de roman este să reînvie litera moartă a istorisirilor din cronici, să insufle un spirit viu în scheletul mortificat al anumitor fapte, să lumineze cu raza înțelegerii poetice o epocă nebuloasă sub raport istoric, să reprezinte viața intimă, particulară, a unei societăți, despre care istoria ne relatează doar evenimentele și relațiile exterioare. (D-2)

Nu trebuie, în general, să cercetăm prea minuțios romanele vremii noastre, marcate cît de cît de un merit artistic autentic, pentru a ne da seama că ele au un caracter preponderent social. E de ajuns să ne referim la romanele englezului Dickens, un talent de mîna întîi, iar la noi, în Rusia, la lucrările autorului *Sufletelor moarte*, care a dat noii literaturi din patria sa o orientare socială vie și profund națională. Conținutul romanului : analiza artistică a societății contemporane, dezvăluirea temeliilor sale nevăzute care îi sînt ei înseși ascunse prin forța obișnuinței și a inconștienței. Misiunea romanului contemporan : reproducerea realității în adevărul ei crud. Iată de ce e firesc ca romanul să fi cucerit exclusiv atenția generală în comparație cu toate celelalte genuri ale literaturii : pe el societatea îl consideră propria sa oglindă, prin intermediul lui se cunoaște pe sine, săvîrșește actul măreț al conștiinței de sine. (B-128)

În literatură totul este, într-adevăr, înghițit de romanul istoric și social. Pe de o parte viața diferitelor epoci, state, personaje, iar, pe de altă parte, ca un soi de confruntare cu trecutul — spovedania omului contemporan

sub masca străvezie a romanului sau, pur și simplu, în formă memorialistică, epistolară. Detronat, Richard al II-lea îi spune soției (în tragedia lui Shakespeare), despărțindu-se de ea înainte de a pleca în surghiun unde îl trimisese Bolingbroke : „În triste seri de iarnă adună-i pe bătrîni la foc și lasă-i să-ți vorbească de suferințele din vremi de mult trecute. Dar înainte de a le zice noapte bună, spre consolare, spune-le tu povestea mea amară." Cuvintele acestea se potrivesc Europei și respectivei orientări literare despre care am vorbit. (H-35)

În general, spiritul medieval a fost cu osebire ostil epopeii, pentru că a dezvoltat puternic simțul individualității și al persoanei, atît de favorabil dramei și atît de opus eposului, în care eroul principal, firesc, e însăși întîmplarea ce-și subordonează voința diferitelor personaje, și nu diferitele personaje în lupta lor cu întîmplările. Din această cauză, în lumea modernă chiar romanul, acest autentic epos al ei, are un succes cu atît mai mare, cu cît e mai pătruns de elementul dramatic atît de contrar epicului. Și, deși ca urmare a unei păreri false odată îmbrățișate și pentru totdeauna încetățenite, poezia epică e considerată, conform tradiției antice fals aplicate cerințelor lumii moderne, genul suprem al poeziei și cea mai înaltă producție a geniului uman, acest gen suprem a fost totuși, și continuă să fie și acum, drama, dacă tot e neapărat nevoie ca în poezie un anumit gen să fie genul suprem. (B-59)

Unitatea armonioasă cu natura, pătrunsă de raționalitate și de grație, nu constituie nici pe departe elementul exclusiv al modului de receptare a lumii de către antici. Viața anticilor nu se exprima numai în idile sau cîntece de pahar, ci și în tragedie, care constituia unul dintre elementele fundamentale ale vieții lor. Și, dacă din punctul de vedere al idilei și al cîntecelor, viața grecilor era naiv fermecătoare, încîntător grațioasă, agreabilă și amabilă, din punctul de vedere al tragediei ea era generoasă, eroică și măreață. Primul aspect al vieții ne determină să iubim viața ; cel de al doilea — s-o respectăm și să ne mîndrim cu ea. [...] Fără tragedie, viața

ar fi un vodevil, un joc amăgitor de meschine pasiuni, de interese mărunte și intenții de doi bani. Tragicul este o furtună dumnezeiască ce primenește sfera vieții după zăduful și zăpușeala unei secete îndelungate. Grecul a înțeles tragicul cu sufletul său elevat și, știind să găsească în viață desfătări vitale, știa să fie și demn de desfătările ei. [...]

[...] Literatura romană nu prezintă nici o tragedie bună ; istoria romană, în schimb, e o neîntreruptă tragedie : o priveliște demnă de popoare și de omenire, un izvor nesecat de inspirație tragică. Din acest punct de vedere aproape că nu mai există nici un alt popor a cărui istorie să poată concura cu istoria romanilor. (B-38)

[...] de la natură nu sînt și nu pot exista actori de tragedie sau actori de comedie, după cum nu sînt și nu pot fi oameni cu caracter exclusiv patetic, fără vreun amestec de ceva amuzant, și viceversa. Prin urmare, nu pot exista nici roluri (vorbim de drama modernă care zugrăvește realitatea așa cum este) prin excelență tragice sau prin excelență comice. Actorul autentic înfățișează un caracter, o *pasiune* descrisă de autor, și cu cît o va reda mai veridic, mai deplin, indiferent de ce fel de pasiune ar fi vorba, înălțătoare sau josnică, cu atît va fi el un actor mai autentic. Dacă sînteți de acord cu cele spuse de mine, nu vă va fi greu să fiți de acord și cu faptul că împărțirea pieselor de teatru în tragedii și comedii, în sensul pe care i l-ați conferit, e fals. (B-77)

Arta de a amuza e mai grea decît arta de a mișca. Un om nedezvoltat poate fi mișcat de o sensibilitate artificială, de un țipăt în locul unui sentiment, de un efect în locul unei scene tulburătoare ; dar ca să-l faci să izbucnească în rîs, chiar într-un rîs grosolan, e nevoie de o veselie înnăscută și de un anumit gen de bucurie. (B-70)

Nici unul dintre genurile poeziei nu e atît de dificil — nu numai pentru alcătuitori, dar și pentru scriitori — precum este comedia. Lucrul e de înțeles : o tragedie bună e la fel de dificil de scris ca și o comedie bună ; în

schimb, e mai ușor să scrii o tragedie mediocră, decît o comedie cît de cît suportabilă. Cea dintîi, adică tragedia mediocră, pretinde doar o oarecare însuflețire și un vers bun ; pe lîngă acestea, comedia mai presupune spirit de observație, cunoașterea societății și, lucrul principal — umorul, care este el în sine talent. Comedienii noștri cunosc prea puțin moravurile, chiar și pe acelea ale cercului social în care trăiesc ei înșiși. Din această cauză, ei caută comicul în cuvinte și nu în concepte, în croiala hainelor și nu în orînduiala inteligenței, în barba și pieptănătura *à la russe*, și nu în moravuri și caractere ; într-un cuvînt, ei caută comicul exterior, și nu pe cel interior. Din această cauză, cele mai comice personaje ale comediilor lor sînt chiar cei care le compun. (B-68)

———

Comedia este floarea civilizației, rodul vieții sociale în dezvoltare. Pentru a înțelege comicul, trebuie să te afli pe o înaltă treaptă de cultură. (B-70)

———

Pușkin considera drama forma cea mai înaltă a artei. Îndeobște, și azi se crede la fel. Cauza acestei păreri o constituie, fără îndoială, dramele lui Shakespeare : măreția geniului său a făcut ca și forma lucrărilor sale să fie considerată ceva monumental, tot așa cum, odinioară, în temeiul superiorității epopeilor homerice, se credea că poetul dobîndește nemurirea numai dacă scrie epopei. (C-7)

———

Drama istorică este posibilă numai în condițiile luptei diverselor elemente ale vieții civice. Nu întîmplător a atins drama culmile dezvoltării doar la englezi ; nu întîmplător a apărut Shakespeare în Anglia și nu în vreo altă țară ; nicăieri ca în Anglia elementele vieții statale nu s-au aflat într-o asemenea contradicție, într-o asemenea luptă. [...] În istoria rusă n-a existat o luptă internă a elementelor și, de aceea, caracterul ei este mai degrabă epic decît dramatic. Varietatea pasiunilor, ciocnirea intereselor interne și caracterul pestriț al societății sînt condiții necesare pentru dramă [...]. (B-82)

———

Tragedia sau comedia, ca orice lucrare artistică, trebuie să reprezinte o lume distinctă, închisă în sine, trebuie adică să aibă o unitate de acțiune, decurgînd nu din forma ei exterioară, ci din ideea care-i stă la bază. Ea nu permite în interiorul său nici elemente străine de ideea ei, nici impulsuri exterioare care să ajute desfășurării acțiunii, ci se dezvoltă în mod *imanent*, adică din interioritatea ei, la fel cum se dezvoltă un copac din sămînța lui. În consecință, orice piesă în formă dramatică, exprimîndu-și exhaustiv ideea, este în sens artistic integrală și finită, reprezentînd, adică, o lume distinctă și închisă în sine, fie ea tragedie, fie comedie, în funcție de esența conținutului ei, dar cîtuși de puțin în funcție de întinderea și volumul ei, chiar dacă nu ar avea mai mult de cinci pagini. Așa, de exemplu, piesele lui Pușkin *Mozart și Salieri*, *Cavalerul avar*, *Rusalka*, *Boris Godunov* și *Oaspetele de piatră* sînt tragedii în sensul deplin al cuvîntului, pentru că exprimă, în formă dramatică, ideea izbînzii legii morale și reprezintă, fiecare luată în parte, o lume perfect distinctă și închisă în sine. (B-22)

———

Este extrem de dificil să discuți în contradictoriu despre neajunsurile, în general despre părțile slabe din dramele lui Shakespeare. Poezia nu e matematică, iar ceea ce i se pare unuia un neajuns al dramei, înseamnă pentru altul un merit deosebit. Mai mult decît atît : ceea ce nu de mult i se păruse unuia ca fiind un neajuns al dramei, i se pare tot lui în momentul de față un mare merit și (dacă scrie el însuși drame) va recunoaște de bună voie că neajunsul nu este al dramei, ci al capacității sale de a pătrunde mai degrabă în tainele organizării respectivei creații artistice. (B-25)

———

Nu putem fi la fel de exigenți față de traducătorul unei mari lucrări epice sau dramatice ca față de traducătorii unor piese lirice. Aici este importantă fiecare frază, aproape fiecare cuvînt ; nu rareori, din cauza schimbării, omiterii sau adăugirii unui epitet, oricît de neimportant, se poate schimba coloratura și semnificația

întregii poezii. O dramă sau un poem nu pot fi stricate chiar așa de ușor. (D-20)

Părerea potrivit căreia copiii trebuie să citească numai ceea ce citesc și adulții nu e lipsită de temei și justificare, dar necesită importante excepții și îngrădiri. Ni se pare totuși că am putea da în acest sens o regulă care să înlăture aproape toate excepțiile și îngrădirile : cărți pentru copii pot și trebuie să fie scrise, dar pentru copii este bună și folositoare doar acea lucrare care poate să-i intereseze și pe adulți și să le placă, nu ca lucrare pentru copii, ci ca operă literară, scrisă pentru toți. Și la povestiri, schițe și piese dramatice acest lucru se aplică aproape mai mult decît la texte de alt gen. (B-130)

Spuneam că fantezia poetică, vie este o condiție indispensabilă, printre alte condiții necesare, în formarea scriitorului pentru copii : prin ea, prin intermediul ei, trebuie el să-i influențeze pe copii. În copilărie, fantezia este calitatea precumpănitoare a sufletului, forța lui, primul mijlocitor între spiritul copilului și lumea realității exterioare lui. Copilul nu pretinde concluzii, demonstrații și consecvență logică ; el are nevoie de imagini, culori și sunete. Copilul nu îndrăgește ideile, lui îi trebuie istorioare, povești, basme, povestiri. Priviți cît e de puternică la copii năzuința spre tot ce e fantastic, cu ce sete ascultă ei poveștile despre cei duși pe lumea cealaltă, despre vedenii și minuni. Ce demonstrează acest lucru ? Nevoia de infinit, izvor al sentimentului poetic, care își află satisfacerea deocamdată exclusiv în excepționalul ce se distinge prin indefinitul ideii și strălucirea culorilor. (B-10)

8

VECHI ȘI NOU

A. *De la Homer la Shakespeare*

Toate operele de artă care nu aparțin epocii noastre, civilizației noastre cer neapărat să ne transpunem în acea epocă și în acea civilizație care le-a creat ; altfel, ele ni se vor părea de neînțeles, ciudate, dar nu frumoase. (C-1)

Orice dezvoltare organică se realizează prin progres, și se dezvoltă organic numai ceea ce are propria sa istorie, iar istorie proprie are numai acel ceva în care fiecare fenomen este rezultatul necesar al celui premergător și se explică prin el. Dacă poate fi închipuită o literatură în care, din cînd în cînd, apar opere remarcabile, dar străine de orice legătură sau dependență interioară, datorîndu-și apariția unor influențe exterioare, unei imitații, atunci o asemenea literatură nu poate avea istorie. Istoria ei este un catalog de cărți. Unei asemenea literaturi nu i se poate aplica cuvîntul „progres", iar apariția unei lucrări noi, remarcabile dintr-o cauză oarecare, nu

constituie un progres, pentru că această lucrare nu are rădăcini în trecut și nu va da roade în viitor. În cazul acesta vremea, anii nu înseamnă nimic: ei pot să-și vadă de drumul lor, fără să schimbe ceva. Nu la fel stau lucrurile într-o literatură care se dezvoltă istoric: în cazul ei, fiecare an va aduce totuși ceva, și acest ceva este progresul. Dar nu în fiecare an progresul poate fi clar sesizat și definit; deseori el se arată doar ulterior. (B-137)

Istoria antică este mult mai prelucrată decît istoria Evului mediu sau istoria ultimelor veacuri. Frazele, neîncetat repetate, că istoria trebuie să expună dezvoltarea existenței interioare a popoarelor și nu să povestească, asemenea cronicii, culegeri de anecdote sau, asemenea romanului de duzină — diverse întîmplări zgomotoase sau de efect, rămîn în cea mai mare parte sărace în raport cu istoria lumii moderne.

Foarte puțini sînt istoricii de mîna întîi care, consacrîndu-și lucrările cercetării Evului mediu sau timpurilor moderne, să-și îndrepte principala atenție, asemenea lui Guizot sau Schlosser, asupra laturilor esențialmente importante ale vieții popoarelor: asupra relațiilor sociale și economice, gradului de instruire etc.; în cea mai mare parte atenția cercetătorului e preocupată de probleme de nume, de persoane, de amănuntele diferitelor evenimente zgomotoase. În istoria antică însă, concepția adecvată cu privire la obiectul ei esențial a reușit să se impună și e aplicată la obiect de către majoritatea cercetătorilor; în general vorbind, din această cauză și lucrările ce-i sînt consacrate stîrnesc oamenilor, care pretind istoriei ceea ce într-adevăr ar trebui să caute la ea, un interes pe care rareori îl prezintă lucrările despre epocile următoare. (C-40)

Fanteziile monstruoase ale operelor orientale le erau grecilor la fel de neplăcute ca și dimensiunile monstruoase ale diverșilor memnoni de 70 de metri înălțime; grecii nu au confundat niciodată înaltul cu uriașul, grațiosul cu apăsătorul, grecii au depășit pretutindeni categoria abstractă de cantitate pe cîmpiile Marathonului, în statuile lui Praxiteles, în eroii poemelor și în chipurile

luminoase ale olimpienilor. Ei au înțeles că taina frumosului se află într-o superioară armonie a formei și conținutului, exteriorului și interiorului [...]. Ideea proporționalității superioare, muzicale, limitate și tocmai de aceea infinite, este poate principala idee a Greciei, conducătoare în toate cele; ea anume s-a manifestat în acea frumoasă armonie a tuturor laturilor vieții ateniene, care ne uluiește prin splendoarea ei artistică. Ideea de frumos a fost pentru greci o idee necondiționată; ea anula efectiv opoziția dintre corp și spirit, formă și conținut; dăltuindu-și statuile, grecul își dăltuia de fiecare dată îmbinarea împăciuitoare a acelor principii care, în Orient, se ofereau nestăpînit fanteziei înfierbîntate. Lumea greacă, în configurația ei definită, din care nu putea ieși fără să treacă peste sine însăși, era deosebit de bogată; în viața ei se manifesta un anumit *monolitism,* acea insesizabilă îmbinare a părților, acea armonie a lor, în fața cărora ne înclinăm ca atunci cînd contemplăm o femeie foarte frumoasă; lumea nouă n-a ajuns la acest monolitism, la această virtuozitate în viață, în știință, în instituții; este taina pe care n-a reușit s-o fure din sarcofagele grecești. (H-7)

Nestăpînitele, inițial, fantezii, au dobîndit, echilibrîndu-se, aspectul elegant și frumos al operei de artă; în opera de artă s-au îmbinat efectiv conținutul cu ceea ce putea fi conținut; în ea ideea este nemijlocită, iar nemijlocirea — însuflețită; într-o statuie omul vede, dincolo de sine, împăcarea pe care o caută, i se înclină și o numește Apollo sau Pallas. Dar nu pentru multă vreme; gîndul neliniștit roade opera de artă, își subordonează forma, o reduce la treapta simbolicii și se ridică el însuși pe înălțimea însuflețitului, a tainicei contemplări; cunoașterea de sine își află imaginea în această simbolică, verbul, care-i ușurează înțelegerea adevărului inexprimabil, dar purtat în conștiință; aici imaginea nu mai este trupul unic și viu al ideii, precum în opera de artă; transmițîndu-i sensul, slujind drept recipient al adevărului, imaginea simbolică este gata să dispară, să se descompună în lumina ideii ce se autocunoaște. (H-9)

Fermecător este universul antichității! În viața lui se află germenele a tot ceea ce e măreț, nobil, eroic, întrucît temelia vieții lui o constituie mîndria personalității, intangibilitatea demnității personale. Da, limbile latină și elină ar trebui să fie piatra unghiulară a oricărui învățămînt, temelia școlii. (B-161)

Înzestrat cu un înalt simț estetic, grecul a dobîndit excelent *expresivitatea exteriorului,* taina formei [...] În nici o altă epocă elementele sufletului uman n-au mai fost atît de artistic echilibrate. Dezvoltarea în continuare a spiritului era însă un pas înainte inevitabil, care nu se putea face altfel decît în detrimentul cărnii, trupului, formei; el era superior, dar a trebuit să jertfească grația antică. [...] Lumea antică pusese pe același plan exterioritatea și interioritatea; așa este și în natură, dar nu tot astfel în adevăr, cînd spiritul domnește asupra formei. Grecii credeau că au *scos în relief* tot ceea ce sălășluiește în sufletul omenesc; în el rămăsese însă un hău de cerințe adormite, încă nedezvoltate, pentru care dalta sculptorului era neputincioasă [...]. (H-2)

Pentru grec a trăi însemna a gîndi: o altfel de viață nu înțelegea. Credința lui era același panteism, dar nu unul abstract și imobil, ci unul descompus într-o mulțime de personalități dumnezeiești vii și frumoase. Grecul a intuit întotdeauna mai mult decît a înțeles [...]. Grecul și-a trăit în mod dialectic *credința* și a ajuns la punctul în care ea a devenit *știință.* El a încercat toate formele vieții obștești și cetățenești: aparținînd familiei, el a trăit totodată și în agora, în temple, în atelierele artiștilor, în grădinile academiilor și liceelor, ascultîndu-i pe oratori și filosofi; sfîrșitul vieții lui intime a fost sfîrșitul existenței sale politice. (B-32)

Grecia, care a știut să dezvolte individualitățile pînă la o anumită finisare artistică și pînă la o plenitudine omenească superioară, a cunoscut prea puțin, în vremurile înfloririi sale, savanți în înțelesul nostru; gînditorii ei, istoricii ei, poeții ei au fost înainte de toate cetățeni,

oameni ai vieții, oameni ai sfatului obștesc, ai agorei, ai castei militare; de aici acea dezvoltare multilaterală, armonios echilibrată, splendidă în acordul ei, a marilor personalități din domeniul științei și artei sale: Socrate, Platon, Eschil, Xenofon și alții. (H-3)

[...] maniera antică cere imperturbabilitate sufletească și calm olimpian chiar în miezul luptei (conform modului nostru obișnuit de înțelegere a antichității; conform mitologiei grecești, lucrurile nu stau așa — acolo olimpienii înșiși suferă, urlă de durere, se tem de Stix; dar în cazul nostru nu e vorba de lumea greacă autentică, ci de obișnuitul mod de a înțelege antichitatea) — antichitatea cere, așadar, imperturbabilitate, își întoarce fața de la suferințele ce i se provoacă și pe care trebuie să le suporte. (C-27)

Propriu-zis o artă clasică a existat numai la greci — acest popor care în viața lui a benchetuit pînă la capăt la ospățul lumii antice [...]. Adevărul i s-a dezvăluit omenirii pentru prima oară în *artă,* care este *adevăr în contemplare,* adică nu în idei abstracte, ci în imagini, și în imagini nu ca simboluri convenționale (acest lucru s-a întîmplat în Orient), ci ca *idee întrupată,* ca apariție plenară, organică, nemijlocită a ei în frumusețea formei, laolaltă cu care este la fel de monolit contopită precum sufletul cu trupul. (B-22)

Lumea antică — sensibilă, artistică, receptînd totul cu ușurință și zîmbet tineresc — s-a strecurat pretutindeni spre idee și n-a putut nicăieri să se dezică de spontaneitate, n-a fost nicăieri în stare să meargă pînă la ultimele concluzii. Știința ei a fost un poem, artisticitatea ei — religie. [...] Lumea antică a crezut fără rezerve în natură, în realitatea ei, luînd-o ca pe un fapt, și o lua astfel pentru că o vedea cu propriii ei ochi; pentru ea, natura era totul, iar dincolo de limitele ei — nimic; ea vedea veșnicul și spiritualul în vremelnicul firesc, vedea în frumusețe cea mai înaltă expresie a supremului și nu s-a putut niciodată rupe de natură, din care cauză n-a cunoscut-o niciodată. Lumea modernă n-a

mai crezut anume în natura materială, în fenomene ; ea a respins realitatea a ceea ce e trecător, a crezut în evenimentul spiritual, a luat frumusețea drept expresia inferioară a supremului, n-a mai fost plastică, a resimțit ruptura ei cu natura și a tins spre o împăcare spirituală cu ea în gîndire, spre o răscumpărare a naturii în sine. (H-9)

Cel pentru care ideea frumuseții și artei antice nu există nici măcar în forme nedeslușite nu poate înțelege nici arta modernă. Cel pentru care nu există Homer, fie el persoană individuală sau colectivă — e totuna —, acela nu-l va înțelege nici pe Shakespeare, pentru că temeiul artei, esența ei, nu este ideea exprimată de ea, ci modalitatea exprimării ideii în imagini, în care aceasta să nu apară abstractă, ci corporală, născută organic din carnea și sîngele veșnicei frumuseți vii. Pentru a înțelege arta și prin urmare pentru a te putea desfăta pe deplin cu ea, trebuie mai întîi să înțelegi bine și să apreciezi în artă însemnătatea și valoarea formei frumoase, să-i acorzi acesteia întîietate în raport cu ideea, la fel după cum, pentru a înțelege cu mintea fenomenele vii ale realității, trebuie să te desprinzi de ele în favoarea gîndirii abstracte și să-i acorzi acesteia din urmă întîietatea în raport cu ele. Și întrucît numai la vechii elini forma frumoasă avusese o astfel de independență și de mare însemnătate, la ei anume va trebui să căutăm idealul veșnic al frumuseții artistice și al frumosului. Dintre toți poeții Greciei, Homer trebuie să devină obiectul unui studiu special, pentru că el este, ca să spunem așa, părintele poeziei grecești, care a inclus în măreața sa operă toată esența poporului său, astfel încît din *Iliada* s-au dezvoltat lirica și în special drama greacă : în ea s-au ascuns începuturile și stihiile lor. (B-19)

Antropomorfismul total al lui Homer, unic în felul său, este strîns legat de caracterul său pe deplin epic. Povestind *doar*, fără să se comenteze pe sine, fără să analizeze cursul propriilor sale gînduri, poetul popular n-a putut separa ideea de imagine și constrînge pe ascultător să vadă dincolo de cuvintele sale vreun sens superior ascuns ; într-un cuvînt, el nu a putut trece din

domeniul poeziei pure în domeniul simbolisticii, care și-a atins apogeul în teologia egipteană, de care nu e complet eliberată nici chiar poezia lui Hesiod. (P-14)

[...] influența secolului s-a răsfrînt asupra poemului lui Vergiliu. Acesta nu este o lucrare simplă, apropiată de natură, cu desăvîrșire autonomă și lipsită de artificialitate, precum poemele lui Homer. Creația lui Vergiliu dă la iveală o prelucrare minuțioasă, reflectă studierea unor modele, poartă pecetea rafinamentului și afectării epocii lui Augustus. Din această cauză *Eneida* nu produce aceeași impresie ca *Iliada* sau *Odiseea* : din această cauză se și află ea mai prejos de acestea... Acolo, ne desfată simplicitatea copilăriei, lipsa de artificialitate, vioiciunea liberă a acestui epos inițial ; în el descoperim o primă etapă a dezvoltării omenirii și de aceea frumusețile poeziei lui Homer vor rămîne veșnic vii, veșnic tinere, ele vor preocupa totdeauna inteligențele cultivate și vor cuceri inimile noastre. Eposul lui Homer nu înfățișează un grup de persoane și caractere particulare, ci o întreagă perioadă a dezvoltării spiritului omenesc, o perioadă despre care nimic nu ne stă mărturie, în afara poemelor homerice. Frumusețea *Eneidei* este, dimpotrivă, convențională și se raportează la o epocă anume, la un anume popor. [...] Noi o considerăm ca pe o excelentă operă a unui mare talent, dar nu o recunoaștem ca expresie a eposului popular, nu descoperim în ea spiritul poporului, versul poporului, așa cum îl descoperim în poemele lui Homer, create de Homer, sau de către mai mulți barzi populari — acest lucru nu are în cazul de față importanță. (D-1)

Nu prin profunzime ne farmecă Homer, nu prin adevărul concepției sale despre lume, ci printr-o uimitoare prospețime și sinceritate. Într-un popor tînăr ne bucură acea plenitudine clocotitoare a vieții, această abundență de forțe, așa cum ne bucură la un copil sănătos voioșia și zburdălnicia. Merită să comparăm impresia produsă de lectura *Iliadei* cu cea pe care o produce *Eneida*, pentru a ne convinge de nemărginita deosebire ce sălășluiește între natură și imitația cea mai artistică. (P-14)

Cel ce tălmăcește poemele lui Homer trebuie să se străduiască în primul rînd să păstreze coloritul poetic al originalului, întrucît acest colorit constituie, dacă putem spune așa, sensul și sufletul creației nemuritorului bătrîn. Pentru aceasta, el trebuie să le redea într-o limbă specială, ceva în genul unei proze ritmate. În acest caz, cît de numeroase vor fi pentru copii minunatele impresii poetice, și ce pregătire în vederea studiului clasic! (B-141)

Ce protest răsunător, energic e acest Titan înlănțuit, disprețuindu-l pe Zeus, ocărîndu-l, și acest cor al oceanidelor, credincios Titanului chiar și după amenințări! Ce mult și minunat omenesc se află în tăcerea lui Prometeu, cînd îl pun în lanțuri, și în refuzul lui Jupiter de a explica prorocirea privind alungarea sa de pe tron! [...] Care este relația dintre Prometeul lui Eschil și Cainul lui Byron și îngerii și fecioarele acestuia? Aici se pot măsura distanța și deosebirile dintre Grecia și secolul al XIX-lea. (H-47)

Am citit cinci tragedii ale lui Sofocle, și o nouă lume a artei s-a deschis în fața mea. Îmi dau seama că singură cunoașterea legilor artei, fără cunoașterea operelor ei este deșertăciunea deșertăciunilor. (B-155)

Am citit toate tragediile lui Sofocle [...] — și *Antigona* m-a răscolit mai mult decît toate. (B-156)

Ceea ce și-a trăit veacul nu mai are nici un sens, și zadarnic ne vom strădui noi să trezim în suflete admirația pentru frumusețea unui chip de pe urma căruia nu mai există decît craniul gol. Zeii greci au putut fi minunați în Grecia antică, dar ei sînt respingători în tragediile franceze și în odele noastre din secolul trecut. Chemările cavalerești din Evul mediu puteau antrena sute de mii de oameni la luptă cu necredincioșii pentru eliberarea locurilor sfinte; aceleași chemări, repetate însă în Europa secolului al XIX-lea n-ar mai provoca decît, cel mult, rîsul. Pindar slăvea jocurile olimpice și

întreaga Grecie îl asculta în extaz; în vremea noastră nimeni nu mai celebrează în mod serios procesiunile și diferitele ceremonii [...]. (D-14)

Moare frumoasa Grecie, patria homerilor și platonilor, templele ei minunate au rămas pustii, statuile ei de marmură au căzut de pe piedestale; templele s-au dărîmat și ruinele lor au fost năpădite de ierburi, iar statuile înșfăcate de mîna de fier a barbarului cuceritor; dar a murit oare această minunată Grecie și pentru noi? Ruinele templelor ei și sfărîmăturile coloanelor lor nu sînt oare mărturia armoniei dimensiunilor lor, a inițialei frumuseți a formelor lor luxuriante? N-au apărut oare în fața lui Winckelmann aceste statui miraculoase, trăind peste veacuri în toată splendoarea tinereții lor veșnice, nu i-au descoperit oare din ascunzișurile tainice ale vieții odraslelor luminoase ale Heladei, azi dispărute, și nu i-au dezvăluit ele minunatele secrete ale creației? Să fie oare *Iliada* pentru noi literă moartă, monument amuțit, îngropat pe vecie, cu sensul și însemnătatea trecută pentru totdeauna pierdute, și nu un izvor de fericire vie, de uriașă desfătare rațională, provocată de cea mai frumoasă creație a artei universale? Oare viața grecilor n-a trecut într-a noastră ca element al ei? N-am primit-o noi ca pe o legitimă moștenire?... (B-21)

Amintiți-vă cum povestește Goethe, în *Elegiile romane*, despre influența cerului italian asupra lui, celui crescut în clima cenușie a Germaniei — tot astfel a fost și influența literaturii clasice asupra savanților secolului al XIV-lea. În lături cu vulgarele dispute scolastice! a exclamat omul medieval, lăsați-ne să ne adăpăm cu odele lui Horațiu, lăsați-ne să respirăm sub acest cer luminos și azuriu, să privim pe săturate arborii luxurianți, la umbra cărora sînt permise și cupele cu licoarea ciorchinilor de struguri, iar îmbrățișările pătimașe ale amorului încetează să fie o crimă! „*Humanitas, humaniora*“ a răsunat din toate părțile, și omul a simțit că în aceste cuvinte, luate din *pămînt*, răsună *vivere memento*, care vine să ia locul lui *memento mori*, că prin ele se

unește el, prin noi legături, cu natura. [...] Pe aspra concepție gotică au început să se altoiască elementele tandre, umane ale civilizației antice ; romanticul a început să descopere că prima condiție a desfătării este uitarea de sine ; el a îngenuncheat în fața operelor de artă ale lumii antice ; el a învățat să se plece lipsit de egoism în fața frumosului ; gîndirea greco-romană a reînviat pentru el în veșminte strălucitoare ; în mormîntul ei milenar a apucat să cadă pradă putrezirii ceea ce trebuia să putrezească ; purificată, veșnic tînără precum Achille, veșnic pasională precum Afrodita, s-a înfățișat ea oamenilor, și oamenii, totdeauna gata să se lase atrași, au uitat în chip jignitor arta romantică, și-au întors fața de la frumusețile ei feciorelnice și de la pudica ei înveșmîntare. Înclinarea în fața artei antice nu este un capriciu trecător : ea i se cuvine ; ea este unicul drept care i-a rămas întru viața veșnică, este adevărul ei, care nu poate trece, este nemurirea Greciei și a Romei ; arta gotică a avut însă și ea adevărul ei, care nu putea fi distrus, dar într-o epocă de contracarare nu mai aveai cînd să faci asemenea distincții. (H-9)

Trebuie să dăm Evului mediu ce-i al lui ; el a adorat, ca și grecii, frumusețea, dar în înțelegerea frumosului a introdus elementul spiritual. Grecii au înțeles frumusețea doar ca frumusețe, într-o manieră severă, corectă, cu forme elegante, însuflețite de grație ; frumusețea Evului mediu n-a mai fost frumusețea exclusivă a formei, ci și expresia unor calități morale, o frumusețe mai degrabă spirituală decît corporală, o frumusețe pentru întruchiparea căreia sculptura ajunsese o artă prea săracă, și pe care o putea reda doar pictura. Pentru greci, frumusețea exista în integralitatea ei, de aceea statuile lor erau goale sau aproape goale ; frumusețea Evului mediu s-a concentrat în întregime asupra expresiei chipului și a ochilor. Nu putem să nu fim de acord că noțiunea de frumos a Evului mediu este mai romantică și mai adîncă decît noțiunea anticilor. (B-54)

Primul lucru ce-l uimește pe omul care nu și-a pierdut capul în deliruri mistice sînt urmele unei vieți tul-

buri, sălbatice, respingătoare, exclusiviste, care vine să ia locul vieții pline de forță, deschise a Romei antice. În lumea creștinismului timpuriu al Romei, nu ai de sesizat nici cea mai mică înțelegere a artei, nici un fel de sentiment al frumosului ; coloanele înzidite, portalurile stau veșnice mărturii ale cuvioasei lipse de gust din acea lume tristă care a înlocuit lumea Pantheonului și a Coliseului. Roma antică a căzut ca un gladiator puternic, scheletul său colosal inspiră respect și spaimă, el luptă în continuare, mîndru și solemn, împotriva distrugerii, timpul nu a putut să-i sfarme oasele ; rămășițele sale intrate în pămînt, ruinate, acoperite de iederă și mușchi, sînt mai mărețe și mai nobile decît toate templele lui Bramante și Bernini. Cît de puternic trebuie să fi fost spiritul în stare să-și pună în așa fel pecetea pe aceste povîrnișuri de piatră, încît urma lui, pe jumătate ștearsă, să strivească două-trei Rome, construite alături, de-a lungul unor veacuri. Cînd am ajuns pentru prima oară pe colina Capitoliului și m-am trezit deodată deasupra Forumului și Coliseului, m-am oprit tulburat și emoționat. Iată carcasa marelui făuritor ! În scheletul gigant s-a conservat o expresie regească. Forum Romanum sînt mărețele moaște laice ale unei lumi pur laice ; Roma veșnică *aici* se află, prin aceste ruine poți ușor înțelege cine au fost romanii. (H-17)

În științe, victoria asupra concepțiilor medievale n-a fost atît de solemnă, atît de deplină ca în domeniul artei : Rafael, Tizian, Corregio au făcut imposibil dualismul în estetică ; în știință, idealismul catolic, denumit scolastică, a fost învins de scolastica protestantă, denumită idealism. După cum artisticitatea constituie caracteristica dominantă a epocii grecești, exact la fel gîndirea abstractă se manifestă ca principala trăsătură a epocii Reformei — un dualism școlăresc și prozaic pînă la extrem [...]. (H-9)

Numai *Divina Comedie* a lui Dante corespunde idealului de poem epic. [...] Și aceasta, pentru că Dante nu s-a gîndit să-l imite nici pe Homer, nici pe Vergiliu. [...] Forma poemului lui Dante e la fel de originală și de inimitabilă ca și spiritul care-l străbate — și numai co-

losalele catedrale gotice îl pot, eventual, concura în cinstea de a fi mărețe poeme ale Evului mediu. (B-59)

Apropo, ce este Don Quijote? Este o personalitate nobilă, a cărei acțiune se înalță pe terenul fanteziei, și nu al realității. (B-66)

Don Quijote este mai presus de orice un om minunat și generos, un adevărat cavaler fără teamă și prihană. În ciuda faptului că e ridicol din cap pînă în picioare, pe dinăuntru și pe din afară, nu numai că nu e prost, dimpotrivă, e foarte mintos, mai mult — este un adevărat înțelept. Numai că, poate datorită firii sale, sau poate din cauza educației primite, sau a împrejurărilor vieții, fantezia i-a luat-o înaintea tuturor celorlalte însușiri și a făcut din el un bufon de rîsul lumii și al veacurilor [...]. Dacă temeritatea, generozitatea sufletească, fidelitatea, dacă toate aceste minunate, superioare și nobile calități ale sale ar fi fost întrebuințate cu folos, la vreme și cu un scop potrivit, Don Quijote ar fi fost într-adevăr un om mare! Numai că tocmai aici, în faptul că natura lui era paradoxală, că nu vedea niciodată realitatea sub chipul ei adevărat și că nu-și folosea în mod potrivit, la timp potrivit tezaurul neprețuit al inimii sale, consta deosebirea dintre el și ceilalți oameni! [...] Nu ne luăm sarcina de a împăca o astfel de contradicție: pentru noi este însă limpede că astfel de firi paradoxale nu numai că sînt o realitate, dar le și întîlnești deseori și pretutindeni. Ele sînt inteligente, dar numai în sfera visului; sînt capabile de jertfe, dar de dragul unei năluci, sînt active, dar pentru fleacuri, sînt înzestrate, dar nefertile; totul le este accesibil, în afara unui singur lucru, și acela mai important și mai presus de toate celelalte: în afara realității. Ele sînt dăruite cu uimitoarea capacitate de a naște o idee absurdă și de a-i vedea confirmarea în cele mai infirmatoare fapte din realitate. Cu cît este mai absurdă ideea ce le-a trecut prin cap., cu atît mai vîrtos se îmbată cu ea, considerîndu-i pe toți cei lucizi ca fiind beți sau scrîntiți, sau nebuni, sau, uneori, chiar imorali, rău intenționați, păcătoși. Don Quijote este un personaj în cel mai înalt grad tipic, genuin, care nu se trece niciodată, nu îmbătrînește niciodată — iată în ce constă întreaga măreție a geniului lui Cervantes. (B-93)

Cel mai firesc este să cauți așa-numita artă la greci. Într-adevăr, frumusețea, constituind elementul esențial al artei, a fost poate elementul precumpănitor în viața acestui popor. Din această cauză arta lui se apropie mai mult decît oricare alta de idealul așa-numitei arte pure. Și totuși, în această artă frumusețea era mai degrabă o formă esențială a oricărui conținut, decît însuși conținutul. Conținutul în schimb i-l ofereau religia și viața cetățenească, numai că, întotdeauna, în condițiile predominanței evidente a frumuseții. Prin urmare, arta greacă însăși este doar mai apropiată decît celelalte de idealul artei absolute, dar nu poate fi considerată ca absolută, cu alte cuvinte independentă de celelalte laturi ale vieții naționale. De obicei se face referire la Shakespeare și în special la Goethe ca la reprezentanții artei libere, pure: dar și aceștia sînt exemple dintre cele mai nereușite. Că Shakespeare, acest titanic geniu creator, este prin excelență poet nu încape nici o îndoială; dar îl înțeleg prost cei care din pricina poeziei sale nu mai văd la el conținutul bogat, nesecata mină de aur de învățăminte și fapte pentru psiholog, filosof, istoric, omul de stat ș.a. Shakespeare transmite totul prin intermediul poeziei, dar ceea ce transmite el e departe de a fi numai și numai poezie. În general, caracterul artei noi constă în preponderența importanței conținutului asupra importanței formei, în timp ce caracteristica artei antice era echilibrul conținutului și formei. Trimiterea la Goethe e încă și mai neizbutită decît referirea la Shakespeare. [...] *Faust* este o oglindire deplină a întregii vieți contemporane lui. În el s-a exprimat întreaga mișcare filozofică de la sfîrșitul secolului trecut și începutul actualului secol. Nu întîmplător citau, fără încetare, adepții lui Hegel în cursurile lor și în tratatele de filosofie versuri din *Faust* (B-137)

Măreț și de necuprins e Shakespeare! [...] Goethe are dreptate — Shakespeare creează precum Dumnezeu: nu mai e nimic de completat, nimic de obiectat, creația

lui este pentru că este, creația lui e de o realitate și de un adevăr de nestrămutat. (H-53)

Shakespeare este, poate, cel mai mare geniu din sfera poeziei, din cîți a văzut vreodată lumea, dar în același timp, el este fiul vremurilor sale, al secolului său, acel secol barbar în care rațiunea umană de-abia începea să se trezească după somnul ei milenar [...]. (B-118)

Pentru Shakespeare, nu există nici bine, nici rău ; pentru el există doar viață, pe care o contemplă și o conștientizează calm, nelăsîndu-se abătut de nimic, neacordînd nici o prioritate. [...] De altfel, această obiectivitate nu înseamnă nici pe departe absența pasiunii : absența pasiunii distruge poezia,. iar Shakespeare este un mare poet. Doar atît, că nu sacrifică realitatea de dragul ideilor îndrăgite de el, iar viziunea lui tristă, uneori maladivă, asupra vieții demonstrează că și-a răscumpărat adevărul plăsmuirilor lui cu orice preț. (B-8)

Fiecare dramă a lui Shakespeare reprezintă o întreagă lume bine definită, avînd un centru al ei, un soare, în jurul căruia evoluează planetele și sateliții lui. Shakespeare nu se închide însă în vreuna dintre dramele sale, după cum nici universul nu se închide în vreunul din sistemele lumilor sale ; întreaga serie a dramelor îl include însă pe Shakespeare — nume simbolic, ale cărui semnificație și conținut sînt mărețe și infinite ca universul însuși. Pentru a desluși pe deplin semnificația acestui nume, trebuie să treci prin întreaga galerie a creațiilor sale, această galerie optică, în care s-a răsfrînt întregul său spirit măreț, și s-a răsfrînt tocmai în imagini necesare, ca o identitate concretă a ideii cu forma ; s-a *răsfrînt* — spunem noi, pentru că lumea creată de Shakespeare nu este nici întîmplătoare, nici deosebită, ci este aceeași lume pe care noi o vedem în natură, în istorie, în noi înșine, doar că din nou creată prin acțiunea spiritului care se autocunoaște. (B-8)

Fiecare personaj al lui Shakespeare este o figură vie, fără nimic abstract în ea, luată parcă în întregime, fără vreun corectiv sau prelucrare, din realitatea cotidiană. Francezii credeau odinioară (și mai cred și acum, deși ne asigură de contrariu) că *idealul* este înmănuncherea trăsăturilor unei idei împrăștiate în întreaga natură ; conform acestei minunate aserțiuni, răufăcătorul trebuie să fie o întrunire a tuturor nelegiuirilor, iar virtuosul — a tuturor virtuților, și, în consecință, să nu mai aibă nici o personalitate. Așa este, de exemplu, cucernicul Aeneas al lui Vergiliu, această emanație a unui veac putred și vicios, pentru care virtutea era o abstracțiune moartă și nu o realitate vie. Shakespeare este contraponderea absolută a acestei penibile teorii, și tocmai de aceea nu pot francezii să se deprindă cu el, nici chiar acum, deși își închipuie că sînt adepții lui entuziaști. (B-8)

În Anglia, o mulțime de comentatori s-au muncit să explice fiecare expresie sau cuvînt cît de cît neclar al lui Shakespeare, și acești comentatori au fost citiți de toată lumea și au dobîndit un renume. În Franța, și în special în Germania, sînt realizate mai multe traduceri din fiecare operă a lui Shakespeare, dar nici o traducere nouă nu a omorît-o pe cea veche, dimpotrivă toate sînt citite spre comparație, pentru a-l *studia* mai bine pe Shakespeare. La noi așa ceva nu se poate întîmpla, întrucît doar puțini sînt aleșii care s-au ridicat pînă la receptarea artei ca proces de creație, pînă la simțul formei ; mulțimea caută în opera literară doar subiectul. Aflînd subiectul, ea consideră cunoscută și opera și de aceea o nouă traducere a unei lucrări cîndva traduse i se pare cu desăvîrșire inutilă. După toate astea mai munciți, mai traduceți, mai înviorați literatura cu activitatea voastră !... (B-74)

Ca toate comediile lui Shakespeare *Totul e bine cînd se sfîrșește cu bine* conține, pe lîngă zugrăvirea strălucitoare și reliefată a moravurilor din timpul lui, atîta voioșie, joc și grație, încît numai o traducere artistică,

în versuri și proză, ar putea să ne furnizeze o imagine fidelă a ei. (B-131)

[...] ceea ce în teorie filosofii doar au prefigurat, scriitorii geniali au reușit să surprindă în viață și să înfățișeze în acțiune. În felul acesta, slujind prin reprezentările lor plenare cel mai înalt grad al conștiinței umane dintr-o anumită epocă, considerînd de la această înălțime viața oamenilor și a naturii și schițînd-o în fața noastră, ei s-au ridicat mai presus de rolul de servantă al literaturii și s-au situat în rînd cu personalitățile istorice care i-au ajutat pe oameni să ajungă la conștiința clară a forțelor ei vitale și a înclinațiilor ei firești. Așa a fost Shakespeare. Multe dintre piesele lui ar putea fi denumite descoperiri în domeniul sufletului omenesc; activitatea lui literară a ridicat conștiința generală a oamenilor cu cîteva trepte, pe care, pînă la el, nimeni nu mai urcase și care numai din depărtare fuseseră arătate de cîțiva dintre filosofi. Iată de ce are Shakespeare o asemenea însemnătate universală: el marchează cîteva trepte noi în dezvoltarea umană. De aceea Shakespeare se situează în afara șirului obișnuit al scriitorilor; numele lui Dante, Goethe, Byron sînt deseori alăturate numelui lui, dar e greu să spui că fiecare dintre aceștia a marcat tot atît de plenar ca Shakespeare o întreagă nouă etapă în dezvoltarea general-umană. (D-45)

Shakespeare e atît de mare, încît nu trebuie să se teamă de traducerile proaste în proză, pentru că și în ele rămîne ceva din geniul lui; dimpotrivă, o traducere în versuri, nu numai proastă, dar chiar și mediocră, sau chiar una care să nu poată fi categoric considerată bună, înseamnă uciderea lui Shakespeare. (B-105)

Shakespeare este un om care ține de două lumi. El închide în artă epoca romantică și deschide una nouă. Geniala descoperire a subiectivității umane în toată profunzimea ei, în deplinătatea ei, în caracterul ei pasional și infinit, urmărirea curajoasă a vieții pînă în cele mai ascunse unghere ale ei și acuzarea celor descoperite acolo nu mai sînt romantism, ci *depășirea acestuia*. Principala

caracteristică a romantismului își găsește expresie într-o năzuință a inimii, neapărat întristată, spre altundeva, pentru că „acolo nu e niciodată aici“ *. El se străduiește veșnic să-și părăsească pieptul, în care nu-și găsește împăcarea. Pentru Shakespeare, pieptul omului este un univers, a cărui cosmologie el o conturează larg, cu trăsăturile unui penel viguros și genial. (H-2)

Explicînd viața, slujind ca mijlocitor între știința abstractă pură și public, furnizînd omului o desfătare estetică înălțătoare, stîrnind activitatea intelectului, literatura are totdeauna o influență mai mare sau mai mică asupra dezvoltării popoarelor, joacă totdeauna un rol mai mare sau mai mic în mișcarea istorică.

Oricît de incontestabilă este însă participarea ei la istorie, trebuie să fim de acord că în viața omenirii sînt foarte rare cazurile în care literatura, în înțelesul precis al cuvîntului, așa cum îl folosim noi aici — adică în înțelesul de poezie și lucrări științifice scrise astfel încît să fie citite de masa publicului și nu exclusiv de specialiști —, sînt, așadar, rare cazurile în care literatura să fi fost în mișcarea istorică forța principală, predominantă. Aproape totdeauna influențele literare au fost împinse, în desfășurarea vieții poporului, pe planul al doilea, de către sentimente mai tumultuoase sau de către stimulenți materiali practici; concurența dintre triburi și puteri statale, religia, relațiile politice, juridice și economice ș.a. [...] În realitate, aproape totdeauna literatura a avut pentru dezvoltarea vieții omenirii doar o însemnătate secundară. Așa, de pildă, în lumea antică, noi nu observăm nici o epocă în care mișcarea istorică să se fi realizat sub influența precumpănitoare a literaturii. În ciuda pasiunii grecilor pentru poezie, viața lor nu s-a desfășurat sub influența literaturii, ci sub influența năzuințelor religioase, tribale sau militare, iar mai tîrziu, în afară de aceasta, sub cea a problemelor politice și economice. Asemenea artei, literatura a fost cea mai bună podoabă, dar numai podoabă și nu resort principal, nu forță motrice principală a vieții lor. Viața romană s-a dezvoltat prin lupta militară și politică și de-

* Din poezia lui Schiller, *Pelerinul* (1803) *(n.n.)*.

terminată de relațiile juridice ; pentru romani literatura era doar o nobilă odihnă după activitatea politică. Tot astfel, în strălucitul secol al Italiei, cînd ea i-a avut pe Dante, Ariosto și Tasso, nu literatura a constituit principiul fundamental al vieții, ci lupta dintre partidele politice și relațiile economice : aceste interese și nu influența lui Dante au hotărît soarta patriei sale și în timpul vieții lui și după aceea. În Anglia, care se mîndrește cu cel mai mare poet al lumii creștine și cu un număr de scriitori de mîna întîi, așa cum nu mai afli, poate, în literatura tuturor țărilor din restul Europei la un loc, în Anglia, așadar, soarta națiunii nu a depins niciodată de literatură, fiind determinată de relațiile religioase, politice și economice, de discursurile parlamentare și de polemica ziaristică : de fapt așa-numita literatură a avut totdeauna doar o însemnătate secundară asupra dezvoltării istorice a acestei țări și aceasta a fost situația literaturii aproape totdeauna, aproape la toate popoarele din istorie.

Excepțiile de la această obișnuită ordine a lucrurilor, cînd literatura să se fi manifestat ca principală forță motrice a dezvoltării istorice, sînt foarte puține. Literatura germană din ultima jumătate a secolului trecut și a primilor ani din secolul actual este unul dintre cele mai importante fenomene rare de acest fel. De la începutul activității lui Lessing pînă la moartea lui Schiller (pînă la cucerirea Germaniei apusene de către Napoleon, a legislației lui Stein în Prusia și pînă la răspîndirea filosofiei — fenomene care pun stăpînire pe dezvoltarea ulterioară a Germaniei), de-a lungul a cincizeci de ani, dezvoltarea uneia dintre națiunile cele mai grandioase ale Europei, viitorul țărilor de la Marea Baltică la Marea Mediterană, de la Rin la Oder au fost determinate de mișcarea literară. Participarea tuturor celorlalte forțe și evenimente sociale la dezvoltarea națiunilor trebuie considerată relativ neînsemnată, comparativ cu influența literaturii. Nimic nu ajuta în respectiva epocă acțiunea ei binefăcătoare asupra destinului națiunii germane : dimpotrivă, aproape toate celelalte relații și condiții de care depinde viața nu favorizau dezvoltarea poporului. Singură literatura era cea care să-l ducă înainte, luptîndu-se cu nenumărate piedici.

Care au fost, însă, rezultatele acestei jumătăți de secol ?

În cincizeci de ani, literatura a făcut pentru binele trainic al poporului german mai mult decît toate celelalte forțe sociale pentru vreun popor de-a lungul a o sută sau două sute de ani. Literatura germană și-a găsit poporul insignifiant, disprețuit de toți și disprețuindu-se pe sine, neavînd nici chiar conștiința propriei sale existențe, în anumite pături ale sale de o grosolănie barbar medievală, depravat, în cadrul altor categorii ale sale, pînă la nivelul moravurilor Regenței, nedorind nimic, nesperînd nimic, lipsit de viață. Ea a fost cea care i-a dat conștiința unității naționale, i-a trezit sentimentul loialității și al cinstei, a sădit în el năzuințe puternice și încredere nobilă în forțele proprii. La jumătatea secolului al XVIII-lea, germanii erau, din toate punctele de vedere, cu două veacuri în urma englezilor și a francezilor. La începutul secolului al XIX-lea ei ajunseseră, sub multe aspecte, mai departe decît toate popoarele. [...] Schiller avea perfectă dreptate să proslăvească poezia germană pentru faptul de a fi înălțat poporul german, avea perfectă dreptate că nimeni nu poate împărți această glorie cu scriitorii germani. [...] Iată de ce literatura germană din perioada dintre jumătatea secolului trecut și începutul actualului secol este un fenomen de cea mai mare importanță istorică, o importanță pe care n-au avut-o multe alte epoci de activitate literară, la alte popoare, ai căror scriitori străluciți nu au fost cu nimic mai prejos, sau poate au fost chiar mai presus, de geniul poetic al corifeilor literaturii germane. (C-38)

B. *Schiller, Goethe ș.a.*

În istoria artei și a literaturii totul este la fel de transmisibil ca și în istoria omenirii, și nu putem cu nici un chip afirma că George Sand n-a fost tot pe atît de îndatorată geniului lui Walter Scott și al lui Cooper pe cît a fost acesta din urmă celuilalt și, în același timp, ce au comun romanele lui George Sand cu cele ale lui Walter Scott și Cooper ?... (B-128)

În toate romanele foarte bune din trecut se constată năzuința de a fi un tablou al societății, de a face analiza temeliilor ei. Dar acest lucru a fost doar o năzuință; secolului al XIX-lea i-a fost dat ca, prin persoana lui Walter Scott, să consfințească pentru totdeauna adevărata semnificație a romanului. În epoca celui mai mare triumf al său, marele romancier scoțian a fost, evident, neînțeles. Toți au crezut că secretul extraordinarului său succes consta în fidelitatea istorică față de moravuri și costume, cînd de fapt era vorba, în primul rînd, de fidelitatea față de realitate, de înfățișarea vie și veridică a personajelor, în capacitatea de a întemeia totul pe jocul pasiunilor, intereselor și relațiilor dintre caractere. (B-128)

Pentru tineri, romanele lui Walter Scott sînt deosebit de folositoare: antrenîndu-i în lumea poeziei, ele nu numai nu-i abat de la știință, dar le mai și educă și dezvoltă *simțul istoriei*, fără de care studiul istoriei este steril, le trezesc dorința și pasiunea pentru această întîia și cea mai măreață știință a timpurilor noastre. (B-102)

Voltaire a dezvăluit societăților europene taina propriei lor măreții. Voltaire a demonstrat Europei că poate și că trebuie să fie o personalitate vie, activă, conștientă de sine, și nu o materie inertă, pasivă, pe care să-și exercite talentele și să-și desfășoare experiențele diverse cancelarii, diferiți diplomați și conducători de oști. [...] Concentrînd asupra sa atenția întregii Europe, Voltaire a făcut posibilă existența unei opinii publice, iar apoi a devenit el însuși conducătorul acestei opinii publice nou create și a demonstrat că societatea poate și e datoare să controleze și să-i judece pe propriii săi tutori. [...] Judecați acum, cît de adîncă recunoștință le datorăm noi acelor oameni care ne unesc între noi prin forța fermecătoare a cuvîntului lor viu și arzător și care, unindu-ne într-o imensă și implacabilă lavină, ne conduc și ne îndreaptă acolo unde îi putem salva pe frații noștri sau acolo unde putem augmenta și consolida prin sentințele noastre propria noastră bunăstare materială și spirituală. Ca cel mai mare dintre acești oameni mari trebuie să-l recunoaștem pe Voltaire, pentru faptul că a fost primul care să-i fi unit pe oameni și să fi antrenat Europa care citește către un viitor luminos, și încă pentru faptul că, după moartea lui, n-a mai apărut nici un om care să-l fi egalat în profunzimea și lărgimea influenței sale. (P-32)

Luînd apărarea victimelor justiției franceze, Voltaire n-a desfășurat nici un fel de ample teorii abstracte. El a promovat cele mai ample teorii, simplu și calm, în viața reală. El nu discuta despre *souveraineté du peuple*. El o aplica direct și hotărît în fapt. El nu ținea predici împotriva relelor din trecut, ci le anihila efectiv. [...] Pledoariile lui Voltaire nu mai erau doar cuvinte, ci fapte. Și asta nu era doar o pregătire a răsturnării, ci adevăratul ei început. Aici forța vie a opiniei publice, voința vie a poporului gînditor și energic s-au situat efectiv, în fapt, mai presus de legile existente. [...] Strălucita campanie inaugurată de Voltaire împotriva tribunalelor franceze, strîns legate de întregul sistem al vechilor virtuți sociale, a încheiat-o într-o manieră demnă de laudă Beaumarchais, renumitul autor al *Bărbierului din Sevilla* și al *Nunții lui Figaro*. (P-32)

Am citit zilele acestea comedia lui Beaumarchais. Fără îndoială, *Nunta lui Figaro* este o lucrare genială și, pe scena franceză, unică. În ea totul e viu, freamătă, radiază căldură, inteligență, critică și, în consecință, opoziție. Ideea aceasta este clară în *Figaro*, deși pe această bază personajul nu dobîndește o realitate deosebită, pentru mine *chefs-d'oeuvre* sînt Susanne, Cherubino și contesa. (H-47)

Sîntem în stare să ne entuziasmăm de *Prometeu* și de *Nunta lui Figaro* și să le înțelegem, dar le înțelegem — dacă mai bine sau mai prost este altă chestiune — *altfel* decît atenienii care aplaudau, sau parizienii anului 1785 care aplaudau, iar acea înfrățire strînsă, vitală nu mai există. Francezul secolului al XIX-lea îl va aprecia și-l va înțelege pe Beaumarchais, dar pentru el *Figaro* nu mai este o *necesitate* de cînd personajul s-a întrupat într-o mulțime de persoane în parlament, iar contele Almaviva a sfîrșit în sărăcie din cauza unei pre-

mature decrepitudini, însoţitor obişnuit al unei tinereţi mult prea dezmăţate. Nici măcar aerul care-l înconjoară nu mai e acelaşi ; atmosfera apăsătoare, zăpuşitoare, îmbinată de voluptate şi desfătări şi grea de presentimentul furtunii, s-a purificat şi înseninat în aşa măsură de pe urma fulgerelor şi tunetelor teroarei sîngeroase, încît tuberculoşii se tem de rarefierea ei excesivă. În aceeaşi vreme, în Germania, Kotzebue şi Schiller erau primiţi cu ropote de aplauze pentru că în Germania, printr-un straniu concurs de împrejurări, sentimentalismul şi *Spiessbürgerlichkeit* * constituiau acea pojghiţă în spatele căreia mişca un germene viguros şi sănătos. Schiller şi Kotzebue îi sînt doi demni şi plenari reprezentanţi : unul e tot ceea ce a apărut sacru şi omenesc în respectiva epocă, celălalt e ceea ce, tot pe atunci, fusese murdar, respingător, putred. (H-10)

Burghezia a apărut pe scenă, cel mai strălucitor, în persoana unui bărbier şi majordom şiret, dibaci, spumos ca şampania, într-un cuvînt, în persoana lui Figaro ; acum ea se află pe scenă ca fabricant sensibil, protector al săracilor şi apărător al celor prigoniţi. În vremea lui Beaumarchais, Figaro mai era încă *în afara legii,* în vremea noastră Figaro este *legiuitorul ;* pe atunci era sărac, umilit, şterpelea cîte ceva de la masa boierească şi din această cauză compătimea cu flămînzii, iar în rîsul lui se ascundea multă furie ; acum, Dumnezeu l-a blagoslovit cu toate darurile pămîntului, s-a buhăit, a devenit greoi, îi detestă pe flămînzi şi nu crede în sărăcie, numind-o lene şi haimanalîc. Ambii Figaro au ceva comun ; au de fapt acelaşi suflet de lacheu, numai că sub livreaua vechiului Figaro se desluşea omul, iar de sub fracul negru al noului Figaro străbate livreaua şi, ceea ce e cel mai rău, el nu se mai poate lepăda de ea ca precursorul său, căci s-a lipit de el în aşa măsură încît nu-i poate fi scoasă decît odată cu pielea. (H-14)

Realistul Goethe, ca şi romanticul Schiller, n-au cunoscut această ruptură. Unul a fost mult prea religios, celălalt — mult prea filosof. Amîndoi şi-au putut găsi împăcarea în sferele abstracte. Cînd „spiritul negării" ia aspectul unui bufon ca Mefistofel, ruptura nu este încă înspăimîntătoare ; firea lui ironică şi veşnic pusă pe contrazicere, va mai apuca să se topească în armonie supremă şi, la timpul potrivit, va răsuna pentru toţi *Sie ist gerettet* *. Nu tot astfel este Lucifer din *Cain ;* el este îngerul trist al tenebrelor, pe fruntea lui sclipeşte stins steaua gîndurilor amare, sfîrşierea lui interioară este deplină, n-ai cum să mai înnozi capetele. [...]

Nici Cain, nici Manfred, nici Don Juan nu au nici un fel de concluzie, nici un deznodămînt, nici o „morală". S-ar putea ca, din punctul de vedere al artei dramatice, acest lucru nici să nu se potrivească, dar tocmai aici se află semnul sincerităţii şi adîncimea rupturii. Epilogul lui Byron, ultimul lui cuvînt, dacă vreţi, este *The Darkness* ** ; iată rezultatul vieţii, începută cu *Visul.* [...] Ştim cum se poartă natura cu indivizii : după, înainte, fără jertfe, pe mormane de cadavre — ei îi este totuna, ea îşi continuă drumul sau continuă cum se nimereşte —, în zeci de mii de ani creează cîte un recif de corali, lăsînd în fiecare primăvară pradă morţii pe cei cărora le-a venit rîndul. Polipii mor, fără a bănui că au slujit la *progresul* recifului. (H-29)

Dacă Byron a *cîntărit spaima şi suferinţa,* dacă el a atins şi a exprimat doar chinurile inimii, infernul sufletului, înseamnă că el a atins doar una dintre laturile existenţei universului, a smuls şi ne-a arătat doar una dintre paginile acesteia. Schiller ne-a transmis tainele cerului, ne-a înfăţişat doar frumuseţea vieţii, aşa cum a înţeles-o el, ne-a cîntat numai propriile sale gînduri şi vise îndrăgite ; răul vieţii este la el sau neveridic sau denaturat prin exagerare ; Schiller este în toate privinţele egal cu Byron. În schimb Shakespeare, divinul, măreţul, inegalabilul Shakespeare, a pătruns şi infernul, şi pămîntul, şi cerul : rege al naturii, el a luat în egală măsură prinos şi de la bine şi de la rău şi a surprins în clarviziunea sa inspirată pulsul universului ! Fiecare dramă

* Spiritul mic-burghez, filistin, de burtă-verde (germ.) *(n.n.).*

* Este salvată *(n.n.).*
** *Întunecimea (n.n.).*

a lui este o lume în miniatură ; la el nu întîlnim, ca la Schiller, idei îndrăgite, eroi preferaţi. (B-1)

Singură Germania, permanent adormită, cunoaşte asemenea uluitoare treziri ca Leibniz, Lessing, Goethe. (H-49)

În literatura germană, în afară de Lessing nu mai e nici un om care să-i fi conferit o atît de hotărîtoare şi fertilă influenţă asupra destinului poporului german. Dacă va mai fi sau nu literatura germană cea mai puternică forţă motrice a vieţii poporului, dacă intervenţia ei în dezvoltarea poporului se va accentua sau dacă această dezvoltare va fi lăsată doar în seama influenţei lente din partea ştiinţei pure — acest lucru depinde total de apariţia în rîndurile literaţilor germani a unui nou Lessing, adică a unui om genial, care să înţeleagă exact situaţia şi nevoile poporului său, care să pătrundă întreaga importanţă pe care ar trebui s-o aibă literatura pentru viaţa acestuia, care să arate ferm şi hotărît literaturii ce şi cum trebuie ea să realizeze, care, dirijînd activitatea altora, să-i confere el însuşi, prin lucrări geniale proprii, însemnătatea precumpănitoare între obiectele care trezesc interes în popor, care să facă din literatură focarul vieţii naţionale.

În înfăptuirea acestor lucruri constă măreţia lui Lessing.

El a conferit literaturii germane forţa de a deveni focarul vieţii poporului, el i-a indicat drumul drept, el a grăbit, prin acest lucru, dezvoltarea poporului său.

Această delimitare a însemnătăţii istorice a lui Lessing este necesară pentru a preveni o glorificare exagerată a sa : căci, într-adevăr, personalitatea acestui om e atît de generoasă, de măreaţă, şi totodată atît de simpatică şi de frumoasă, activitatea lui este atît de pură şi viguroasă, influenţa lui atît de uriaşă, încît, pe măsură ce contempli trăsăturile acestui om, cu atît mai mult şi mai mult te pătrunzi de o necondiţionată dragoste şi stimă faţă de el. Minte genială, caracter nobil, voinţă nestrămutată, suflet înflăcărat şi tandru, inimă deschisă compasiunii şi simpatiei faţă de tot ceea ce e frumos pe lume, pasiuni puternice dar pure, viaţă fără urmă de

pată sau reproş, împlinită prin luptă şi acţiune — tot ceea ce-l face pe om minunat şi mare s-a contopit în el. (C-39)

Pe Goethe nu-l poţi măsura cu măsura lui Byron, după cum pe Byron nu-l poţi măsura cu măsura lui Goethe : ei au fost naturi diametral opuse, şi cel care l-ar acuza pe Goethe că n-a trăit şi n-a scris în acelaşi spirit cu Byron, sau invers, ar spune o foarte mare inepţie. [...]

Sarcina criticii nu constă nici pe departe în a hotărî de ce a trăit şi a scris Goethe altfel decît a scris şi a trăit Schiller, ci în a explica pentru ce a trăit şi a scris Goethe ca Goethe, şi nu ca vreun oarecare altul... (B-57)

[...] Goethe şi Schiller au prezentat modele de opere artistice în care ideea nu se înghesuie cu sila într-o formă convenţională, străină de ea, ci naşte din ea însăşi forma care i se potriveşte. (C-8)

Goethe — care după excelenta expresie a lui Baratînski, era în stare să audă cum creşte iarba şi să înţeleagă zgomotul valurilor — era surd cînd venea vorba de ascultarea vieţii poporului, ascunsă, neclară pentru poporul însuşi, neexprimată într-o limbă oficială. El nu putea să nu vadă deloc viaţa ce răzbătea prin manifestări ciudate şi neordonate, pentru acest lucru era suficient să priveşti jocurile populare, feţele şi ochii, să asculţi cîntecele..., el le vedea şi le asculta, dar ştiţi cum le aprecia ?

Leben und Weben ist hier, aber nicht Ordnung und Zucht * (H-18)

Schiller şi Goethe sînt un exemplu măreţ al modului în care trebuie să fie preluate elementele romantice şi cele clasice în veacul nostru. Desigur, Schiller a avut, mai mult decît Goethe, simpatie pentru romantic ; dar principala sa simpatie era îndreptată spre contemporaneitate, şi ultimele sale opere, cele mai mature, sînt pur *uma-*

* „Aici este viaţă şi mişcare, nu-i însă ordine şi disciplină". J. W. Goethe, *Epigrame veneţiene (n.n.).*

niste (dacă admiteți această denumire) și nu romantice. Dar a existat în lumea clasică ceva care să-i fie lui Schiller străin ? Lui, care i-a tradus pe Racine, Sofocle, Vergiliu ! Și i-a fost oare lui Goethe inaccesibil ceva din ascunzișurile adînci ale romantismului ? Cele două orientări aflate în luptă s-au contopit în acești giganți, prin focul geniului, într-o concepție de o uimitoare plenitudine. (H-2)

[...] prima sarcină pe care mi-am propus-o este *să-l studiez pe Goethe.* Schiller este un torent vijelios, din depărtare i se aude zgomotul și trosnetul, valurile îi clocotesc și nici nu apuci să-ți lansezi luntrea, că o ia vîrtejul ; nu așa e Goethe, el e adînc ca marea, fără vreun curent definit, iar valurile lui compacte și mlădioase se leagănă liniștit. (H-50)

Desigur, Goethe este incomparabil mai presus de unilateralitatea școlărească : pînă în ziua de azi noi stăm în fața umbrei sale amenințătoare și mărețe cu adîncă uimire, cu aceeași uimire care ne oprește și în fața obeliscului din Luxor — un măreț monument al unei alte epoci mărețe, dar trecute, nu a noastră ! (H-3)

[...] poți să-l iubești pe Schiller cît dorești, dar în el nu este acea universalitate care există la Shakespeare și la Goethe (H-52)

În traducerea lui Goethe dorim să-l vedem pe Goethe și nu pe traducătorul lui ; dacă Pușkin însuși s-ar fi apucat să-l traducă pe Goethe, i-am fi pretins și lui să ni-l înfățișeze pe Goethe, și nu pe sine. (B-101)

Cinste și slavă învățătorului nostru, bătrînului realist Goethe ! El s-a încumetat să pună alături de fecioarele neprihănite ale romantismului o femeie gravidă și nu s-a temut să modeleze în versurile sale mărețe forma schimbătoare a viitoarei mame, asemănînd-o cu membrele mlădioase ale viitoarei femei. [...] În elegiile romane,

în *Țesătoarea* *, în Gretchen și ruga ei disperată, Goethe a exprimat tot ceea ce în natură împodobește cu solemnitate rodul ce se coace, și toți spinii pe care îi înfige societatea în acest recipient al viitorului. (H-27)

O măreață și uriașă epopee a istoriei a trebuit să trăiască omenirea pentru ca marele poet, care și-a depășit epoca și a prevăzut-o pe a noastră, să se poată întreba :

Ist nicht der Kern der Natur
Menschen im Herzen ? ** (H-1)

Am citit *Egmont :* splendidă, nobilă creație ! Este ceva schillerian la temelia ei. (B-159)

[...] Germanii își au *Iliada* lor nu în jalnicul *Mesia* al lui Klopstock, ci în *Faust*-ul lui Goethe. (B-59)

Cu cît citesc mai multe fragmente din *Faust* [...] cu atît mai mult mă conving că este o creație măreață a unui geniu universal. Nu vorbesc despre partea a doua : e clar că ea a izvorît dintr-o reflexivitate care a început să se altereze, e plină de alegorii, dar și în ea trebuie să fie părți splendide. Am înțeles, în sfîrșit, ce este *poezia reflexivă* — măreț lucru ! Noi nu sîntem greci, universul grecesc există pentru noi ca un moment trecut (chiar dacă dintre cele mai mărețe) al dezvoltării omenirii, dar el nu ne mai poate furniza o satisfacție deplină. Copilăria este o perioadă minunată, un timp al deplinătății, dar pentru cel de 30 de ani devine plictisitor să tot fie în tovărășia exclusivă a copiilor, oricît i-ar iubi pe aceștia. (B-158)

De ce este Schiller un poet mare ? Pentru că a fost dăruit *de la natură* cu o mare genialitate. Dar cum de

* Este vorba de poezia *Spălătoreasa*, pe care, citind-o din memorie, Herzen o denumește *Țesătoarea (n.n.).*

** „Oare sîmburele naturii nu sălășluiește în inima omului ?" (Goethe, *Ultimatum*, 1820) *(n.n.).*

nu și-a irosit Schiller marele său geniu, cum de nu s-a lăsat antrenat de sonoritatea ritmului, de prețiozitatea expresiei ? Pentru că, *de la natură*, a fost dăruit cu un suflet mare, care a disprețuit măruntișurile și a tins numai spre ceea ce e cu adevărat măreț și veșnic. Vedeți dumneavoastră, cauza rezidă aici, înainte de toate, în natura poetului, care prin însăși esența ei nu i-ar fi permis să se abată din drum. Dar, poate să ni se spună, poezia lui Schiller este mare nu numai prin forța artisticității sale geniale, nu numai prin dragostea sa înflăcărată pentru omenire și pentru adevăr, ci și prin conținutul ei universal, veșnic tînăr și în veșnică dezvoltare, a cărui posibilitate sălășluia în natura lui, conținut apropriat, dezvoltat și îmbogățit de el prin învățătură și printr-o preocupare neostoită pentru interesele contemporaneității. Așa este : totuși, izvorul acestora sălășluiește în natura poetului, al cărui suflet a fost permanent mistuit de setea de cunoaștere și a cărui inimă a bătut neîntrerupt numai pentru idee. Apoi, cauza mai rezidă aici și în spiritul, în viața, în dezvoltarea — într-un cuvînt — în istoria poporului în mijlocul căruia s-a născut poetul și, în sfîrșit, în momentul istoric în care poetul a surprins omenirea contemporană cu el. [...]

Așadar, două sînt condițiile care creează mari poeți — natura și istoria [...].

[...] Nu poți să nu fii un mare poet, dacă ești un poet universal : poți fi însă un poet mare fără să fii un poet universal ; această deosebire nu rezidă în natura poetului, ci în semnificația istorică a patriei sale. Oricum însă, unde e viață, acolo e și poezie și, prin urmare, și conținut pentru poezie. (B-42)

Romantic prin natura sa, Schiller contempla viața greacă prin latura ei romantică — iată cauza pentru care, în miopia lor, mulți critici n-au vrut să vadă în lucrările sale cu conținut grecesc o reproducere adecvată a spiritului Eladei : aceasta era însă vina lor, a criticilor miopi, și nu a lui Schiller. Ei n-aveau decît să nu știe că și Grecia și-a avut romantismul ei. (B-54)

Orice mișcare istorică puternică generează cu necesitate, prin extremismele ei, o reacție : iată cauza apariției neașteptate a romantismului medieval în literatura secolului al XIX-lea. El a reînviat în țara a cărei viață spirituală o constituie teoria, contemplarea, misticismul și fantazarea și a cărei viață reală o constituie vulgaritatea bürger-ilor, a hofrat-ilor și a filistinilor — Germania. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea a apărut aici un poet ce aparținea printr-una din laturile geniului său de necuprins omenirii, iar prin cealaltă — națiunii germane. Ne referim la Schiller, a cărui poezie uluiește la prima vedere prin ambiguitatea ei. Patosul ei îl constituie sentimentul iubirii față de umanitate, întemeiat pe rațiune și pe conștiință ; din acest punct de vedere, Schiller poate fi considerat un *poet al umanității*. În poezia lui Schiller, inima lui pulsează veșnic sîngele viu, clocotitor, generos al iubirii pentru om și omenire, al urii față de fanatismul religios și național, față de prejudecăți, de ruguri și de bice, care-i dezbină pe oameni și-i fac să uite că sînt frați. Vestitor al ideilor mărețe întemeiate pe o dragoste rațională, slujitor al libertății spiritului, apărător al rațiunii pure, admirator înflăcărat și entuziast al antichității luminate, elegante și umane, Schiller este în același timp un romantic în sens medieval ! Stranie contradicție ! Și totuși această contradicție e în afara oricărei îndoieli. Credem că prin prima latură a poeziei sale Schiller aparține omenirii, iar prin cea de a doua — plătește un tribut nedorit națiunii căreia îi aparține. Schiller e măreț în felul său de a recepta iubirea, dar iubirea aceasta e una visătoare, fabuloasă : ea se teme de pămînt, de faptul că s-ar putea mînji în noroiul lui, și se menține sub bolta cerului,. anume în acel strat al atmosferei în care aerul e rarefiat și inadecvat pentru respirație, iar razele soarelui luminează fără să încălzească... (B-54)

Marele suflet al lui Schiller vibra fierbinte pentru tot ce era măreț și sublim, și această vibrație a fost educată și dezvoltată pe un temei istoric. Acest mare spirit a pătruns adînc în tainele vieții vechii Elade, și multe inspirații înălțătoare a trezit în el această feerică țară. (B-54)

Schiller a rămas slăbiciunea noastră *, personajele
dramelor sale au fost pentru noi persoane reale, pe care
le analizam, le iubeam și le uram nu ca pe niște pro-
ducții poetice, ci ca oameni vii. În plus, în ei ne vedeam
pe noi înșine. (H-25).

Am citit *Von der ästhetischen Erziehung der Mensch-
heit* ** a lui Schiller. O mare și profetică lucrare, care,
ca și *Educarea neamului omenesc* a lui Lessing, și-a depă-
șit cu mult epoca. (H-48)

În privința lui Heine, rămîn la părerea mea. Ceea
ce tu numești la el absența oricăror convingeri este în
capul lui doar absența unui sistem al părerilor, pe care
el, ca poet, nu poate să-l alcătuiască și, nefiind în stare
să împace contradicțiile, nu poate și nu vrea să se în-
corseteze, după obiceiul nemțesc, într-un sistem. [...] El
ocărăște Germania și o face de rușine, dar o iubește mai
adevărat și mai tare, decît toți diverșii *hofrați* și cuge-
tători și, fără îndoială, mai mult în special decît apără-
torii și partizanii realității, așa cum se prezintă ea, chiar
și sub înfățișarea unui cîrnat. (B-158)

De cîteva zile mă tot țin de Heine și mă tot entu-
ziasmez de el. Încă nici un poet, niciodată, nu a produs
asupra mea o impresie atît de cuprinzătoare, de pro-
fundă, din inimă. Pe Lermontov, pe Kolțov și pe Ne-
krasov i-am citit cu simpatie, dar asta era în primul
rînd, mai degrabă un *acord* cu ei decît o simpatie, iar,
în al doilea rînd, la ei se trezeau toate sentimentele...
negative, se revărsa fiere, sîngele fierbea de vrăjmășie
și ură, inima se strîngea de mînie și de o furie tristă și
neputincioasă : aceasta era impresia generală. La Heine
e altfel : lectura lui parcă lărgește universul sufletesc,

---

* Poezia lui Schiller nu și-a pierdut influența asupra mea :
acum cîteva luni, i-am citit fiului meu *Wallenstein* — o operă
gigantică ! Cel care pierde gustul pentru Schiller este sau îm-
bătrînit, sau pedant, sau s-a înăsprit, sau a uitat de sine. Ce
să mai spun despre acei *altkluge Burschen* precoce, care cunosc
atît de bine *neajunsurile* lui la șaptesprezece ani ?...

** *Scrisori privind educația estetică a omului* (1793—1795)
(n.n.).

cîntul lui are în inimă ecoul unei tristeți dulci, liniștite, meditative... Heine are și... piese înfricoșătoare, ironic-deznădăjduite, batjocoritor-nefericite... Acum însă nu aceste piese ale lui m-au uluit. Acum am citit și recitit cu deosebită și dureroasă desfătare *Intermezzo*. (D-48)

Să simți și nu doar să înțelegi gîndul lui Heine atunci cînd îl traduci este poate mai necesar decît în cazul traducerii oricărui alt poet. La el, gîndul apare ca sentiment și sentimentul trece atît de insesizabil în gîndire, încît prin intermediul analizei reci este imposibil să redai această unitate. (D-17)

Heine se simțea prost pe viu-luminatul pisc înghețat pe care la bătrînețe picotea măreț Goethe, visînd nu cu intru tot șlefuitele, dar înțeleptele vise ale celei de a doua părți din Faust ; nici el n-a coborît totuși mai jos de taraba cu cărți ; încă mai avem a face cu aula academică, cercurile literare, anticamerele gazetărești, cu intrigile și ciondănelile lor [...]. (H-31)

Cred că întreaga dezvoltare intelectuală a unui om poate fi dintr-o dată măsurată și evaluată potrivit cu felul și măsura în care acesta înțelege opera poetică a lui Heinrich Heine. [...] Lirica lui Heine nu este altceva decît tabloul plenar, inimitabil și veridic al acelor sentimente și gînduri, neliniști și dureri, al acelor succesive crize de energie și apatie în care își consumă viața cei mai buni oameni ai secolului al XIX-lea. (P-23)

Acea sfîșiere pe care Heine o surprinde la sine însuși și la Byron constituie rezultatul direct al imensei dezamăgiri care a pus stăpînire pe oamenii cei mai buni ai lumii culte după finalul nereușit al Revoluției Franceze. Atunci au început oamenii cei mai buni să se îndoiască de temeinicia ideilor lor, atunci și-au aruncat ei privirile întristate și neliniștite înapoi asupra trecutului rupt de ei și atunci au ajuns inimile lor sub incidența zbuciumului universal, deoarece li s-a părut că, odată cu

trecutul, și-au rupt și sufletul din ei. Era, de fapt, o iluzie optică. Aceste grozăvii li se înfățișau numai pentru că viitorul era umbrit de nori umezi și murdari, prin care încă nu străbătea raza unei noi idei conducătoare, capabilă să înlocuiască pierduta credință în forța miraculoasă a răsturnărilor politice deșarte. Cînd a apărut această idee, a dispărut și zbuciumul celor mai buni oameni, a dispărut pînă la proxima dezamăgire general-europeană — dacă, desigur, o asemenea dezamăgire este într-adevăr posibilă. Sub ochii noștri trăiesc și lucrează din nou oameni întregi, care merg în pas hotărît înainte către un țel bine definit. La Proudhon, Louis Blanc, Lassalle nu mai există nici urmă din dezamăgirile lui Byron sau Heine. (P-18)

———

Estetica germană a ieșit dintr-un cabinet savant, iar poezia germană a ieșit din estetica germană. Pentru a ne convinge de acest lucru nu trebuie decît să ne amintim cum a scris, de pildă, genialul Schiller. [...] Dimpotrivă, literatura franceză a ieșit toată din viața social-istorică și e strîns contopită cu aceasta. De aceea, literatura franceză nu o poți judeca după teorii gata făcute fără să cazi în unilateralitate și fără să ajungi la concluzii false. (B-113)

———

În Hugo, Béranger și Heine vedem poetul fanteziei, poetul sentimentului și poetul gîndirii. (P-17)

———

În multe din cîntecele lui Béranger descoperim unul și același motiv ca în versurile [...] lui Heine ; numai că la poetul francez sentimentul este exprimat cu mai multă ușurință și mai jucăuș, am putea chiar spune cu o anumită superficialitate și neglijență, și, în orice caz, fără nici o nuanță de amărăciune, care este atît de intim legată de ironia lui Heine. (D-25)

———

Germanii anilor '40 nu aveau nevoie de vreun Goethe sau Voltaire, ci de cîntecele lui Béranger și de *Marsilieza*, transplantate pe moravurile de dincolo de Rin. (H-29)

———

Am citit *Frații Serapion* de Hoffmann. Miraculos și mare geniu acest Hoffmann ! [...] Nu este o poezie artistică în felul aceleia a lui Shakespeare, Scott, Cooper, Pușkin, Gogol, dar nici cu totul reflexivă, ci ceva intermediar, și foarte bine s-a gîndit Hoffmann să facă din ea o modernă *O mie și una de nopți*, punîndu-și prietenii să-și citească unul altuia povestirile și să discute despre ele. (B-154)

———

Ai citit cumva *Dombey și fiul ?* Este ceva groaznic, monstruos de frumos ! O astfel de bogăție în fantezia de a crea tipuri puternic, profund, adevărat conturate n-o bănuiam, și nu numai la Dickens, dar în general la natura umană. El a scris multe lucruri minunate, dar, în comparație cu ultimul său roman toate sînt palide, firave, mărunte. Dickens este acum pentru mine un scriitor cu desăvîrșire nou, pe care anterior nu l-am cunoscut. (B-180)

———

În comparație cu toți *balzacizanții* noștri, care se pierd în analize amănunțite, descriind buduarele, gătelile, mișcările și inimile conteselor și prințeselor, domnul Balzac este într-adevăr un colos. Chiar și simplul fapt că Balzac și-a urmat întotdeauna propriul său drum și nu numai n-a imitat pe nimeni, dar a născut mii de imitatori proști, demonstrează că e un talent remarcabil. (B-40)

———

Am soluționat pentru mine o problemă importantă. Există poezie artistică (cea mai înaltă — Homer, Shakespeare, Walter Scott, Cooper, Byron, Schiller, Goethe, Pușkin, Jean Paul Richter, Hoffmann, Goethe) ; există poezie filosofică (*Faust, Prometeu,* parțial *Manfred* ș.a.). Între ele nu se pot trage granițe bine definite, întrucît nu se află una față de cealaltă într-o indiferență încremenită ci, ca elemente, pătrund una în cealaltă, modificîndu-se reciproc. (B-157)

———

[...] ar fi bine să nu uităm că veacul nostru industrial îi consideră cu mîndrie ca fii ai săi pe Goethe, Beethoven, Byron, Walter Scott, Cooper, Béranger și

mulți alți artiști. Să fie oare toți aceștia *ultimii poeți?*... Cam mulți... (B-46)

Eu am ceva comun, înrudit cu germanii, chiar și cu poezia lor reflexivă, dar limba elină și limba engleză [...] mi-ar fi dat ceva mai esențial decît germana : i-aș fi citit pe Homer și pe Shakespeare. (B-151)

C. *Clasicism, romantism, realism*

În Europa, *clasicismul* a fost un *catolicism* literar. Ca papă i-a fost ales de către un *conclav* nerecunoscut, fără știrea și acordul său, răposatul Aristotel ; inchiziția acestui *catolicism* a fost critica franceză ; marii ei inchizitori — Boileau, Batteux, La Harpe și confrații ; obiectul idolatriei — Corneille, Racine, Voltaire și alții. Vrînd-nevrînd, domnii inchizitori au racolat în calendarul lor și pe antici, și între ei pe nemuritorul moșneag Homer (laolaltă cu Vergiliu), pe Tasso, Ariosto, Milton, care (cu excepția, poate, a celui de la mijloc) nu sînt vinovați de *clasicism* nici cu sufletul, nici cu trupul, întrucît au fost naturali în creația lor. Lucrurile au mers în acest fel pînă în secolul al XVIII-lea. În cele din urmă, toate s-au răsturnat : ce a fost alb a devenit negru, iar negrul — alb. Fățarnicul, viciosul, dulceagul secol al optsprezecelea și-a dat ultima suflare, și odată cu secolul al nouăsprezecelea mintea și gustul au renăscut la o viață nouă, mai bună. [...] Se știe cum s-au petrecut lucrurile, și nu vreau, de aceea, să insist asupra faptului că Chateaubriand a fost nașul, iar doamna de Staël — moașa tînărului romantism din Franța. Voi spune doar că acest *romantism* nu a fost altceva decît o întoarcere la naturalețe (la firesc) și prin urmare la originalitate și caracter popular în artă, la prioritatea acordată ideii în raport cu forma și la abolirea formelor străine și strîmte ale antichității, care se potriveau operelor artei moderne tot așa cum se potrivește unei femei pudrate o cămașă cusută și unei bărbi rase bătrînul grec sau toga romană. Reiese de aici că așa-numitul *romantism* a fost o noutate foarte veche, și nici pe departe odrasla secolului al XIX-lea ; a fost, ca să spunem așa, caracterul popular (național) al noii lumi catolice europene. Germania a fost de veacuri o țară romantică prin excelență, atît în ce privește formele feudale ale conducerii ei, cît și în ce privește orientarea ideală a activității ei intelectuale. Reforma a ucis catolicismul din ea, și odată cu el și clasicismul. Aceeași Reformă, deși oarecum în altă formă, a dezlegat și mîinile Angliei : Shakespeare a fost un romantic * [...].

[...] Byron, *celălalt stăpîn al gîndurilor noastre* **, și Walter Scott au [...] redat Angliei romantismul. În Franța a apărut Hugo împreună cu o mulțime de talente viguroase, în Polonia — Mickiewicz, în Italia — Manzoni, în Danemarca — Elenschleger, în Suedia — Tegner. (B-1)

În timp ce clasicismul și romantismul se războiau, unul transformînd lumea în manieră antică, celălalt în cavalerism, creștea tot mai mult *ceva* puternic și măreț ; acest ceva a trecut printre ei, și ei n-au recunoscut după înfățișarea sa regească stăpînul care s-a sprijinit cu un cot pe clasici, cu celălalt — pe romantici și s-a înălțat mai presus de ei, ca „putere înstărită" ; el i-a recunoscut și pe unii și pe ceilalți și s-a dezis de amîndoi ; acest ceva era gîndul intim, Psyché cea vie a lumii noastre contemporane. [...] Romantismul visător a început să *urască* noua orientare pentru *realismul* ei ! Clasicismul tentacular a început s-o *disprețuiască* pentru *idealism !* [...] Clasicismul și romantismul țin de două mari trecuturi ; indiferent de efortul depus pentru reînvierea lor, ele rămîn umbre ale celor pe veci adormiți, ce nu-și mai au locul în lumea contemporană. Clasicismul aparține lumii antice, după cum romantismul aparține Evului mediu. Ele nu pot avea o stăpînire exclusivă în prezent, întrucît prezentul nu seamănă cîtuși de puțin nici cu lumea antică, nici cu cea medievală. (H-2)

* Ulterior, în articolul său despre piesa lui Griboedov *Prea multă minte strică*, Belinski a renunțat la considerarea lui Shakespeare, ca și a altor scriitori, ca romantici *(n.n.)*.

** Cuvinte citate din poezia lui Pușkin *Mării*. „Primul stăpîn" era Napoleon *(n.n.)*.

Romantismul nu este doar un bun al artei, al poeziei : sursa lui se află acolo unde este și sursa artei și a poeziei — în viață. Viața e acolo unde e omul, iar unde e omul acolo este și romantism. În sensul său cel mai dens și mai esențial, romantismul nu e altceva decît universul interior al sufletului omenesc, viața tainică a inimii sale. (P-54)

Încîntătoare este viața inimii, dar fără o activitate practică, al cărei izvor să se afle în patosul pentru idee, chiar și omul cel mai generos înzestrat de natură riscă să-și trăiască traiul curînd și să rămînă doar cu golul așteptărilor visătoare și cu o efectivă silă față de simțămîntul existenței. Romantismul este, în absența unei legături vii și a unei raportări vii față de celelalte laturi ale vieții, cea mai mare unilateralitate ! (B-54)

De obicei, romantismul apare în epoci de nenorociri și suferințe, cînd omul simte cumva nevoia să uite de sine, să-și descarce cumva sufletul ; eu sînt nefericit aici, aici mă sufoc, aici îmi e greu, nu pot respira, atunci cel puțin să mă liniștesc în atmosfera veșnic limpede, veșnic calmă și caldă pe care o va crea propria mea imaginație și unde nu vor pătrunde nici amarul, nici grija, nici gemetele celor care suferă. Romantismul sincer, chemat de pămîntul însuși, se naște în epoca Imperiului roman și se dezvoltă cu deosebită forță în Evul mediu. [...] Seneca, Tacit, Marc Aureliu exprimă în operele lor, cu toată sinceritatea și cu remarcabile momente de tristețe, nemulțumirea față de prezent și o totală neîncredere în viitor. Neoplatonienii, esenienii și terapeuții egipteni, cavalerii medievali, călugării și, în parte, trubadurii întruchipează momentul năzuinței romantice de a te rupe de realitate și de a te transpune într-o lume suprasenzorială, mai bună. La toți acești domni romantismul a fost o cerință a sufletului [...]. (P-10)

[...] romantismul nu e apanajul sau însușirea unei anumite țări sau epoci : el este o latură veșnică a naturii

și sufletului omenesc ; el n-a murit după Evul mediu, ci doar s-a transformat. (B-54)

Temeiul romantismului este spiritualitatea, transcendentalitatea. Pentru el spiritul și materia nu se află într-o dezvoltare armonioasă, ci în luptă, în disonanță. Natura e minciună, nu adevăr : tot ceea ce e natural este respins. Substanța spirituală a omului „roșea pentru faptul că trupul lui face umbră“ *. Descoperindu-se în dualitate, viața a început să se chinuiască din pricina sfîșierii ei interne, căutîndu-și liniștea în lepădarea de unul dintre principii. Înțelegîndu-și nemărginirea, superioritatea în raport cu natura, omul a dorit s-o disprețuiască pe aceasta, și individualitatea, pierdută în lumea antică, a dobîndit drepturi nelimitate ; au fost dezvăluite bogății sufletești pe care cealaltă lume nici nu le bănuise. Scopul artei n-a mai fost frumusețea, ci spiritualizarea. (H-2)

Ca urmare a teribilelor zguduiri și lovituri pe care secolul al XVIII-lea le-a provocat romantismului, acesta a apărut în vremea noastră cu desăvîrșire deformat și transformat. Romantismul timpurilor noastre este fiul romantismului Evului mediu, dar tot el este înrudit și cu romantismul elin. Mai exact, romantismul nostru reprezintă deplinătatea organică și integralitatea romantismului tuturor veacurilor și tuturor fazelor dezvoltării speciei umane ; în romantismul nostru s-au concentrat, ca razele solare în focarul unei lentile, toate momentele romantismului dezvoltat de-a lungul istoriei omenirii, constituind o entitate cu desăvîrșire nouă. Societatea se mai ține în continuare de principiile vechiului romantism feudal care, în absența conținutului său, ce a murit, s-a transformat în momentul de față într-o formă goală ; oamenii, care însă pe drept se consideră *sarea pămîntului,* au și început să depună eforturi pentru a realiza idealul unui nou romantism. Epoca noastră este epoca unei echilibrări armonioase a tuturor laturilor spiritului omenesc. Iar laturile spiritului omenesc sînt fără de număr în varietatea lor ; principale sînt însă numai două : la-

* Dante, *Paradisul (nota lui A. I. Herzen).*

tura interioară, sufletească, latura inimii, într-un cuvînt — *romantica*, și latura rațiunii conștiente de sine, latura *generalului*, înțelegînd prin acest cuvînt împletirea intereselor ce depășesc sfera individualului și personalului. În armonie, adică în contactul reciproc al acestor două laturi ale spiritului sălășluiește fericirea omului contemporan. (B-54)

Cine n-a mai văzut copii semănînd uimitor cu ambii părinți, dar care nu seamănă nici pe departe cu unul sau cu celălalt ? Un asemenea copil a fost și noul secol ; în el au fost și sînt cuprinse elementele visării romantice și cele ale plasticității clasice, dar, în organismul lui, în trăsăturile sale ele nu se află separate ci sînt indestructibil contopite.

Romantismul și clasicismul trebuiau să-și afle în lumea modernă mormîntul, dar nu numai mormîntul, ci și nemurirea. Moare numai ceea ce este unilateral, fals, vremelnic, în ele a existat însă și un adevăr veșnic, general uman ; acesta nu poate muri ; el pătrunde în majoratul neamului omenesc mai hotărît. Elementele veșnice, clasice și romantice, trăiesc fără vreun mijloc evident, ele aparțin unor momente autentice și necesare ale dezvoltării în timp a spiritului uman ; ele constituie două faze, două concepții de vîrste diferite și relativ adevărate. Fiecare dintre noi este, conștient sau nu, un clasic sau un romantic, sau, în orice caz, a fost. (H-2)

Nu avem intenția să-i luăm în derîdere pe romantici, dimpotrivă, îi pomenim de bine. La noi ei au fost, la vremea lor, cît se poate de utili ; s-au ridicat împotriva osificării, împotriva mucegăirii inerente ; dacă ar fi reușit să conducă literatura pe drumul care le plăcea lor, ar fi fost rău, pentru că acest drum ducea spre bîrlogul unor răufăcători fanatici, înarmați cu pumnale de carton, spre lăcașul unor palavragii mîndri de crimele și patimile lor imaginare. Acest lucru însă nu s-a petrecut : romanticii au reușit doar să scoată literatura din mlaștina ei stătută și nesărată, iar aceasta s-a angajat pe propriul ei drum, neplecînd urechea la vociferările lor ; prin urmare, ei n-au apucat să-i pricinuiască vreun rău, în schimb i-au adus un folos ; atunci de ce să-i ocărîm

și cum să nu pomenim cu un cuvînt bun serviciile lor ? (C-8)

Să devii ridicol înseamnă să pierzi jocul. Romantismul l-a pierdut în tot felul : și în literatură și în viață. El însuși simte acest lucru. Care să fi fost cauza căderii sale ? Cotitura produsă în literatură, noua orientare pe care a luat-o aceasta. (B-111)

Clasicism și *romantism* : [...] iată doi termeni despre care s-au scris cărți, considerații, articole de reviste și chiar versuri, cu care am adormit și ne-am trezit, pentru care ne-am bătut pe viață și pe moarte, pentru care ne-am contrazis pînă la lacrimi și în săli de clasă, și în saloane, și în piețe publice, și pe străzi ! (B-1)

Actualmente nici un talent, fie el mare sau mic, nu dorește să fie clasic, romantic, ci poet, prin urmare dorește un prinos din partea întregii omeniri și, cu atît mai bine pentru el, dacă, neînstrăinîndu-se nici de ceea ce e antic, nici de vechime, nici de ceea ce e nou, reușește să rămînă în toate *contemporan* !... (B-1)

Discuția despre romantism și clasicism s-a încheiat ; partidele nu au căzut de acord, în schimb timpul a tranșat problema și soluția au folosit-o, bineînțeles, nu cei aflați în dispută. (B-79)

Faptul incontestabil că cele mai bogate și sclipitoare vise sînt date uitării și părăsite de noi ca nesatisfăcătoare, îndată ce sîntem înconjurați de fenomenele vieții reale, stă drept neîndoielnică mărturie că frumusețea și atractivitatea visărilor imaginației își cedează de departe locul celor pe care ni le oferă realitatea. În acest mod de a înțelege lucrurile rezidă una din deosebirile esențiale dintre vechea concepție despre lume, sub influența căreia au apărut sistemele transcendentale ale științei, și actuala concepție științifică despre natură și viață. Actualmente, știința recunoaște marea superioritate a reali-

tății față de visare, după ce a constatat lipsa de culoare și insatisfacția vieții cufundate în reveriile fanteziei; înainte, în absența vreunei cercetări riguroase, se accepta că zborul imaginației este într-adevăr superior și mai atractiv decît fenomenele vieții reale. În domeniul literaturii această preferință pentru viața visătoare și-a găsit expresia în romantism. (C-2)

[...] epoca romantică din literatura noastră [...] a fost o epocă de trecere, în care vechiul neînțeles era negat în numele noului cu atît mai puțin înțeles, în care te lăsai antrenat și sedus de idei fără să fi fost pătruns de ele. Temelia era și superficială, și netrainică; sentimentul nemijlocit (deseori foarte adevărat) era luat drept idee conștientă, abilitatea practică, istețimea și tactul drept orientare filosofică, drept contemplativitate meditativă, intuiția drept analiză. Cuvîntul „romantism" explică situația cel mai bine. Romantismul a fost încercarea de renovare a vechiului, de reînviere a ceva demult dispărut. (B-79)

[...] romantismul nostru n-a fost niciodată altceva decît o reacție față de formele strîmte și convenționale împrumutate de literatura noastră din literatura franceză. [...] Oricît s-au lansat în filosofie, oricît au discutat despre interior și exterior, despre formă și idee, problema principală a rămas totuși eliberarea de regulile convenționale, care împiedicau fără rost inspirația și îndepărtau arta de caracterul ei firesc, original și popular. (B-121)

Reveria secolului al XIX-lea este la fel de ridicolă, trivială și ipocrită ca și sentimentalismul. *Realitatea* — iată parola și lozinca secolului nostru, realitatea în toate cele — și în crezuri, și în știință, și în artă, și în viață. Secol puternic, viril, el nu suportă nimic mincinos, contrafăcut, firav, destrămat, ci îndrăgește doar ceea ce e puternic, viguros, esențial. [...] După cum poezia romantică a fost poezia visării și a elanului nestăpînit în domeniul idealurilor, tot astfel poezia modernă este poezia realității, poezia vieții. (B-22)

9

POPULAR, NAȚIONAL

A. *Delimitări*

Nimeni nu poate fi mai presus de vremea și de țara sa; nici un poet nu-și poate însuși un conținut care să nu fi fost pregătit și prelucrat de istorie. (B-44)

Poetul trebuie să cunoască limba țării sale, să cunoască literatura patriei și principalele literaturi europene, să cunoască viața înconjurătoare și să aibă o largă dezvoltare intelectuală. (P-30)

Gramatica este logica, filosofia limbii, și cel care cunoaște gramatica limbii sale are cel puțin posibilitatea cunoașterii gramaticii generale, a acestei filosofii aplicate a verbului uman. (B-99)

În toate țările, numărul oamenilor însetați de cunoaștere care citesc numai în limba lor depășește enorm acea

mînă de oameni cărora le sînt ușor accesibile literaturile străine. De aceea, știința devine un bun al societății numai în măsura în care este transmisă în limba respectivei societăți. (C-40)

———

Soarta limbii nu poate depinde de bunul plac al vreunei persoane. Limba are un păzitor fidel și de nădejde : acesta este propriul ei spirit, propriul ei geniu. (B-137)

———

În formele limbii trebuie să existe o unitate. Iar această unitate poate fi atinsă numai printr-o cercetare riguroasă a modului în care este mai corect spus sau scris cutare sau cutare lucru. (B-99)

———

„Caracterul popular“ este alfa și omega esteticii timpurilor noastre, după cum „imitarea înfrumusețată a naturii“ a fost alfa și omega esteticii veacului trecut. (B-35)

———

[...] cuvintele *caracter popular* și *caracter național* sînt asemănătoare prin semnificație, dar nu sînt nici pe departe identice, iar între ele nu este doar o nuanță, ci o mare deosebire. „Caracterul popular“ se raportează la „caracterul național“ ca specia — noțiune inferioară — la gen — noțiune superioară, mai generală. Prin *popor* se înțelege mai degrabă pătura de jos a statului, *națiunea* exprimă noțiunea totalității păturilor statului. În *popor* încă nu este națiunea, dar în *națiune* este prezent poporul. [...]

[...] În perioada anterioară lui Petru cel Mare, Rusia era doar popor și a devenit națiune în urma impulsului dat ei de reformatorul său. (B-32)

———

Ceea ce este *personalitatea* în raport cu *ideea* omului, este *caracterul popular* în raport cu ideea umanității. Cu alte cuvinte, națiunile sînt personalitățile omenirii. Fără națiuni, umanitatea ar fi o abstracție logică moartă, adică fără conținut, fără răsunet, fără semnificație. [...] Ceea ce este omul fără personalitate, este poporul fără

naționalitate. Acest lucru e demonstrat de faptul că toate națiunile care au jucat și joacă în istorie roluri de mîna întîi s-au distins și se disting printr-un subliniat caracter național. (B-122)

———

Unii spun că prin literatura oricărui popor trebuie să înțelegem întreaga sferă a activității sale intelectuale, exprimată în scris. [...]

Alții înțeleg prin cuvîntul literatură ansamblul unui anumit număr de opere artistice, sau, cum spun francezii, *chefs d'oeuvre de littérature* [...]

Mai există însă și o a treia părere, care nu seamănă cu nici una dintre cele două premergătoare, părerea că literatura desemnează acea sumă de lucrări literar-artistice, rod al inspirației libere și al eforturilor conjugate (deși necondiționate) ale oamenilor, create pentru artă, existînd numai prin ea și dispărînd în afara ei, exprimînd și reproducînd pe deplin în creațiile lor frumoase spiritul poporului în mijlocul căruia s-au născut și s-au modelat, a cărui viață și spirit le respiră, dînd în creația lor glas vieții lui lăuntrice pînă la cele mai tainice adîncimi și pulsații ale ei. În istoria unei asemenea literaturi nu sînt și nu pot exista salturi ; dimpotrivă, în cadrul ei totul e consecvent, totul e firesc, nu apar nici un fel de rupturi brutale sau forțate, determinate de cine știe ce influență străină. O astfel de literatură nu poate fi în același timp și franceză, și germană, și engleză, și italiană. (B-1)

———

Ce înseamnă, în literatură, caracter popular ? Reflectarea individualității, a caracteristicilor unui popor, exprimarea spiritului interior și exterior al vieții lui, cu toate nuanțele sale tipice, cu toate culorile și semnele sale particulare — nu-i așa ? Dacă e așa, atunci consider că nu mai este necesar să pretind un astfel de caracter popular adevăratului talent, adevăratului poet ; el trebuie neapărat să se manifeste de la sine în opera de creație. Recunoașteți influența mai mare sau mai mică pe care o exercită individualitatea poetului asupra lucrărilor sale, indiferent de cît de variate ar fi ele ! Nu vă veți apuca să negați că harul unui poet este cu atît mai original cu cît este mai viguros ! Așadar, dacă personalitatea poetului se reflectă în mod necesar în crea-

țiile sale, cum s-ar putea să nu se reflecte în ele apartenența sa la un anumit popor ? Oare nu orice poet, înainte de a fi *om*, este rus, francez sau german ?[...] Ce rezultă de aici ? Rezultă că cel care are talent, cel care este poet autentic, nu poate să nu fie național. (B-6)

Istoria poporului este istoria dezvoltării gîndirii, exprimată și prin latura nemijlocită și prin cea conștientă a vieții poporului, iar gîndirea poporului se exprimă cu precădere în literatura lui, întrucît se descoperă în ea mai direct și mai conștient. E adevărat, literatura nu este expresia exclusivă și exhaustivă a vieții intelectuale a poporului, care își spune cuvîntul și în artă, în sensul larg al acestui cuvînt. [...] Nici actualmente viața popoarelor nu se exprimă numai prin literatură, ci doar precumpănitor prin literatură. Acest lucru s-a petrecut, de altfel, totdeauna, cu excepția Evului mediu. În afară de faptul că literatura cuprinde o arie incomparabil mai largă a conștiinței poporului decît oricare alta dintre arte, monumentele ei sînt mai trainice, mai indestructibile, mai perene, pentru că ea, prin însăși esența ei, este mai spirituală decît celelalte arte, depinde în mai mică măsură de mijloace materiale (B-96)

[...] nu putem să nu pomenim aici o condiție, a cărei respectare este indispensabilă pentru istorie, atunci cînd aceasta are putința de a avea o serioasă semnificație științifică. Este vorba de ideea relației dintre evenimentele istorice și caracterul, situația și gradul de dezvoltare a poporului. Orice expunere din domeniul istoriei neînsuflețită de această idee va fi o culegere de fapte întîmplătoare, poate chiar legate între ele, dar rupte de tot ceea ce le înconjoară, de tot trecutul și tot viitorul. În acest fel, dacă la temelia ei nu va sta ideea participării la evenimente a poporului însuși, chiar cea mai vie și elocventă istorie nu va fi mai mult decît un material excelent organizat ; această participare poate fi activă sau pasivă, pozitivă sau negativă, oricum însă, ea nu trebuie în nici un caz să fie dată uitării de către istorie. (D-18)

Literatura este conștiința poporului : sufletul și viața lui se oglindesc în ea ca într-o oglindă ; în ea, ca într-un fapt, se observă menirea unui popor, locul ocupat de el în marea familie a speciei umane, momentul dezvoltării istoriei universale a spiritului uman pe care el îl exprimă prin propria sa existență. (B-28)

Poezia fiecărui popor se află într-o strînsă corespondență cu istoria lui ; în poezie ca și în istorie e inclus în același fel psihismul poporului, și de aceea istoria sa poate fi explicată prin poezie, iar poezia sa — prin istorie. (B-35)

Întrucît arta este, prin conținutul ei, expresia vieții istorice a unui popor, această viață exercită o mare influență asupra ei, aflîndu-se față de ea în aceeași relație ca petrolul față de flacăra pe care o întreține în lampă sau, mai degrabă, ca pămîntul față de ierburile cărora le dă hrană. (B-48)

Conținutul i-l dă poetului viața poporului său, prin urmare, meritul, profunzimea, volumul și semnificația acestui conținut nu depind direct și nemijlocit de poetul însuși și nici de talentul lui, ci de însemnătatea istorică a vieții poporului său. (B-113)

Orice om care exprimă în artă viața poporului sau una din laturile ei, orice om de acest fel este o apariție măreață, pentru că prin intermediul vieții sale exprimă viața a milioane de oameni. (B-11)

Oamenii mari sînt totdeauna naționali, ca și poporul lor, întrucît tocmai de aceea și sînt ei mari pentru că își reprezintă poporul.

[...] pentru un mare poet nu există cinste mai mare decît aceea de a fi în cel mai înalt grad național, pentru că altfel n-ar putea fi nici mare. (B-122)

În vremea noastră, *caracterul popular* a devenit prima calitate a literaturii și cel mai înalt merit al poetului. Să numești un poet „popular“ înseamnă actualmente să-l ridici în slavă. De aceea, toți cei care scriu în versuri sau în proză vor cu orice preț să fie înainte de toate „populari“ și numai după aceea și talentați. Dar, independent de acest lucru, la noi, ca și pretutindeni, condeierii lipsiți de har sînt mai numeroși decît scriitorii talentați, iar aceștia din urmă — cu mult mai numeroși decît autorii care sînt în același timp și talentați și populari. Cauza acestui fenomen e faptul că, în felul său, *caracterul popular* este un talent care, ca orișice talent, e dăruit de natură și nu se dobîndește prin eforturi depuse de scriitori, indiferent ce eforturi ar fi acestea. De aceea, capacitatea de a crea este un talent și capacitatea de a expune în creație caracterul popular — un alt talent, care nu se manifestă întotdeauna, ba dimpotrivă, foarte rar, împreună. Ce poate fi mai ușor, s-ar părea, decît ca rusul să fie rus în lucrările sale? Și totuși, în lucrările sale, rusului îi e mult mai ușor să fie talentat decît *rus*. Fără talentul creației e imposibil să manifești caracter popular; avînd talentul creației, poți să nu fii și popular. (B-84)

Da, caracterul popular este la poet în aceeași măsură talent ca și capacitate de creație. Dacă e să te naști poet pentru a fi poet, atunci trebuie să te naști și național pentru a avea capacitatea de a exprima prin intermediul personalității tale însușirile caracteristice ale compatrioților tăi. E adevărat că, în sensul strict al cuvîntului, nimeni, întrucît aparține unui popor, nu poate să nu fie popular, național; necazul constă însă în aceea că la unii trăsăturile poporului se manifestă slab, vlăguit, inobservabil, iar la alții nu reprezintă, nici cînd sînt accentuate, trăsături cu care să te poți mîndri. (B-84)

Poetul popular este un fenomen *real* în semnificația filosofică a cuvîntului: chiar dacă talentul său poetic nu este extrem de mare, el se sprijină totdeauna pe temelii solide — pe natura poporului său, iar în atenția ce i se acordă se exprimă actul conștiinței de sine a poporului. În schimb, poetul al cărui talent e lipsit de vînă națională este totdeauna, mai mult sau mai puțin, un fenomen temporar, trecător: este un copac ce-și întinde inițial luxuriant ramurile, dar care se usucă curînd din cauza neputinței de a-și înfige adînc rădăcinile în pămînt. De aceea, caracterul popular, național, al poetului denotă un anumit *geniu* — nu totdeauna în sensul originalității. Și într-adevăr, care este prima și cea mai frapantă trăsătură a geniului dacă nu această particularitate, această originalitate specifică ce deschide totdeauna prin activitatea ei o sferă a gîndirii cu desăvîrșire nouă și pe care talentul, pe urmele geniului, o prelucrează doar, dar într-o formă originală, inimitabilă?.. (B-84)

Orice individual și particular, orice unic există în realitate numai prin *general*, care constituie conținutul său și pentru care este doar expresie și formă [...]. Este evident că doar acea literatură este cu adevărat populară, care e în același timp general-umană, și numai acea literatură este omenească într-adevăr, care e în același timp populară. O calitate fără cealaltă nu trebuie și nu poate să existe [...]

Poezia fiecărui popor este expresia nemijlocită a conștiinței sale, de aceea poezia e adînc contopită cu viața poporului. Iată de ce poezia trebuie să fie populară și de ce poezia unui anumit popor nu seamănă cu poezia celorlalte popoare. Fiecare popor cunoaște două mari epoci de viață: epoca spontaneității naturale, sau a copilăriei, și epoca existenței conștiente. În prima epocă a vieții, specificitatea națională a fiecărui popor este exprimată mai conturat, iar poezia lui este cu precădere populară. În acest sens, poezia populară se deosebește prin particularități mai acute și de aceea este mai accesibilă înțelegerii întregii mase a propriului popor și mai puțin accesibilă altor popoare. [...] În cea de a doua epocă a existenței poporului, poezia sa devine mai puțin accesibilă maselor populare și mai accesibilă tuturor celorlalte popoare. [...] Poezia artistică este totdeauna superioară celei naturale sau propriu-zis populare. [...] Cu toate acestea, în poezia populară sau naturală există un ce anume de neînlocuit de către poezia artistică. [...] Aceasta, întrucît copilăria e o perioadă necesară și ra-

țională a existenței noastre, hărăzită nouă doar o singură dată în viață, și care nu se mai întoarce niciodată... (B-35)

Ideea caracterului popular în artă decurge direct din procesul particularizării generalului. Chiar omenirea — și deci cu atît mai mult poporul — este ceva particular, în ciuda faptului că dintre cele ce ființează în afară nu există nimic mai presus de ea. Dacă artistul înfățișează în opera lui oameni, atunci, în primul rînd, fiecare dintre aceștia va trebui să fie om și nu fantomă, să aibă adică o fizionomie, un caracter, un comportament, obiceiuri proprii, într-un cuvînt, toate acele semne individuale prin care fiecare persoană se deosebește în realitate de oricare alta. În al doilea rînd, fiecare dintre ei va trebui să aparțină unei anumite națiuni și unei anumite epoci, întrucît, în afara unei apartenențe naționale, omul nu mai este o ființă reală, ci o noțiune abstractă. Din toate acestea rezultă clar că, într-o operă de artă, apartenența națională nu este un merit, ci doar un atribut necesar al creației, atribut ce se manifestă fără nici un efort din partea poetului. De aceea, cu cît o operă este mai elevată sub raport artistic, cu atît este ea mai pronunțat națională și, ca atare, să lauzi un mare artist pentru caracterul național al creației sale este ca și cum ai lăuda un mare astronom pentru faptul că în calculele sale n-a comis greșeli de tabla înmulțirii. [...] Dacă opera e de artă, atunci este de la sine și națională ; în caz contrar, ea nu poate fi o operă de artă, ci este o alegorie, un simbol sau pur și simplu un balon umflat lipsit de căldură, în care generalul nu s-a particularizat în mod organic, ci doar s-a înveșmîntat cu zdrențele unei născociri forțate, care nu-i dă la iveală semnificația, ci, din contră, i-o ascunde. Acest lucru nu se referă numai la acele opere al căror conținut se inspiră din viața reală — ca de pildă romanul, nuvela, drama, comedia — ci și la poemele lirice [...]. Repetăm un lucru necesar, care rezidă în însăși esența procesului de creație : indiferent de universul din care se inspiră poetul pentru creațiile sale, indiferent de națiunea căreia îi aparțin eroii săi, el însuși va rămîne totdeauna un reprezentant al spiritului propriei sale națiuni, va privi lucrurile cu ochii *ei* și le va pecetlui cu pecetea *ei*. Și cu cît este poetul mai genial, cu atît sînt creațiile sale mai generale, și cu cît sînt ele mai generale, cu atît sînt mai naționale și mai originale. Prin ce se deosebește geniul de talent ? — Prin aceea că, fiind original, este în același timp *mai general* decît talentul. [...]

Condițiile particularizării generalului în operele de artă nu se limitează însă doar la caracterul lor național și la originalitate : fără *tipicitate* nu se va realiza nici una nici alta. *Tipul* (prototipul) este în artă ceea ce sînt *genul* și *specia* în natură, iar în istorie — eroul. Tipul presupune izbînda contopirii organice a două extremități — generalul și particularul. Un personaj tipic este reprezentantul unui întreg gen de personaje, este numele comun al multor obiecte, exprimat însă printr-un nume propriu. [...] Nu este vorba de o acumulare eclectică a trăsăturilor pronunțate ale uneia și aceleiași idei, ci de o idee generală, particularizată în personajul realizat artistic, este *personajul* și *ideea* totodată și, întrucît în realitate una și aceeași idee se fenomenalizează în modalități infinit variate, în personajul care o exprimă plenar pot fi descoperite o mulțime de personaje.

Dar nici cu aceasta nu se termină condițiile particularizării.

Opera de artă trebuie să fie un univers integral, unitar, distinct și închis în sine. În ea, ideea generală care a dobîndit carne și chip, se grefează — ca să spunem așa — pe spațiu și timp, mai exact pe un anumit spațiu și pe un anumit timp. Ea se materializează, apărînd într-o formă ; aparținînd peticului de pămînt pe care s-a consumat o dramă, ea este un cetățean al lumii întregi ; aparținînd clipei neînsemnate în care s-a petrecut evenimentul, ea este apanajul veșniciei. Tocmai de aceea este opera de artă și finită și infinită totodată [...]. (B-35)

Poetul autentic se află mai presus de problemele domestice, dar nu ocolește soluționarea lor atunci cînd le întîlnește în calea creației sale. Un astfel de poet pătrunde cu privirile sale adînc în viață și vede în orice fenomen al ei o latură general-umană, care va atinge coarda sensibilă a fiecărei inimi și va fi pe înțelesul oricărei vremi. [...] Așa privește poetul toate fenomenele contemporaneității sale, așa se raportează el la diferitele laturi ale naționalității sale, pe toate acestea le

privește din punctul de vedere general-uman ; fără să-și irosească forțele în reproducerea particularităților mărunte, exterioare ale poporului său, fără să-și fărîmițeze ideile în fenomenele mărunte ale vieții cotidiene, poetul surprinde dintr-o dată spiritul, sensul acestor fenomene, realizează o înțelegere deplină a caracterului poporului și, pe urmă, deplin stăpîn pe materialul său, creează, fără să copieze realitatea înconjurătoare, ci deducînd această realitate din străfundurile propriului său spirit și transpunînd în imaginile vii, făurite de el, ideea care-l animă (P-5)

[...] numai odată cu acordarea unei atenții sporite tuturor laturilor existenței claselor de jos și cu explicarea semnificației lor în cadrul vieții de stat naționale ne-am putut aștepta la o redare mai completă, mai viabilă și mai firească a existenței poporului în literatură. Actualmente am ajuns la acest moment [...]. (D-39)

Societatea începe, în sfîrșit, să ajungă la conștiința că asupra ei apasă obligația de a împărtăși cu poporul cunoștințele și ideile. [...] Noi nu am văzut, sau n-am dorit să vedem, că în urma noastră sînt milioane de oameni care au același drept la o viață omenească, la învățătură, la perfecționare socială. Acum sîntem conștienți că fără aceste milioane de oameni nu vom ajunge prea departe cu civilizația noastră de import și cultura noastră luată cu chirie. Așadar, marea sarcină a timpului nostru devine emanciparea intelectuală a maselor, prin intermediul căreia ele să prevadă ieșirea către o situație mai bună, nu doar a lor înșile, ci și a întregii societăți. (P-9)

[...] putem încă o dată atrage aici atenția cititorului asupra ideii care constituie principala sarcină a articolului de față, ideea că poporul este capabil de orice sentimente și fapte înălțătoare, la fel ca orice oameni, la fel ca alte categorii sociale, dacă nu chiar în mai mare măsură, și că e necesar să distingem la el cu rigurozitate consecințele asupririi sale din exterior de năzuințele lui interioare firești, care n-au amuțit, așa cum cred mulți, cîtuși de puțin. Cel care e efectiv pătruns de această

idee va avea o mai mare încredere în popor, o mai mare dorință de a se apropia de el cu întreaga speranță că acesta va înțelege în ce constă binele lui și că nu va renunța la acest bine din pricina lenei sau a lașității. Cu o asemenea încredere în forțele poporului, în disponibilitățile sale bune, îl poți nemijlocit și direct influența pentru a ridica la acțiune vie forțe proaspete, viguroase și pentru a le feri de denaturările la care ele sînt atît de des supuse în condițiile actualei stări de lucruri. (D-44)

[...] pînă în prezent, literatura noastră nu și-a îndeplinit aproape niciodată menirea : aceea de a fi expresie a vieții poporului, a năzuințelor poporului. Maximul pe care l-a atins a constat în a spune, sau în a arăta, că există cîte ceva bun și în popor. Cu trecerea vremii asemenea observații și indicații devin tot mai dese, și în acest fapt constă, deocamdată, dezvoltarea literaturii noastre. (D-14)

Intrînd în teatru pentru a-l vedea pe Racine, trebuie să știți că intrați totodată într-o *altă* lume, care are marginile ei, limitarea ei, dar care are și forța ei, energia și grația ei deosebită în aceste limite. Cu ce drept judecați o operă de artă în afara propriului ei sol, chiar și în afara solului ei istoric și național ?

Ați venit să vedeți Racine, — eliberați-vă atunci de elementul flamand ; el este o secțiune a Școlii italiene ; luați-l în așa fel, încît el să dea ceea ce-și propune să dea, și vă va da multă frumusețe. Desigur, el nu vă va satisface în tot ce dorește sufletul vostru, dar permiteți-mi totuși să mai întreb o dată : întregul Olimp grec, toate tipurile grecești, statuile, eroii tragediilor, vă satisfac oare ? Nu, nu, și nu ! Am încercat acest lucru pe propria-mi persoană. În statuile grecești se exprimă permanent desfătarea calmă, triumful măsurii, triumful echilibrului, triumful frumuseții, dar veți remarca totodată că acest calm e dobîndit, pentru că pretențiile nu au fost depline, pentru că olimpienii se mulțumeau cu mai puțin. Unul dintre cele mai mari merite ale sculpturii grecești constă în deplina izbăvire a formei sensibile de tot ceea ce este senzual, Venus din Milo spune la fel de puțin senzualității ca și Madona lui Rafael ; în schimb, în arta greacă nu există acea voluptate toridă, pe care o găsim,

de exemplu, în ochii pasionați, îngustați spre tîmple, ai sculpturilor egiptene, în tăietura lor deosebită. Pe de altă parte, în arta greacă nu există și nu poate exista acel element dezvoltat de lumea creștină, respectivul element romantic, al concentrării în spirit, al profundei suferințe, nemulțumiri, însetări, năzuințe, care poate fi perfect studiat în camerele Caterinei de Medici, unde sînt expuse tablouri spaniole. Pentru greci facem o excepție de onoare, pe ei îi judecăm ca greci, în sfera lor ; să-i judecăm tot astfel pe Racine, pe Corneille, să ne îmbogățim și prin ei. (H-15)

Apartenența națională rusească se manifestă atît în crearea unor tipuri rusești cît și în atitudinea autorului însuși față de aceste tipuri create de el. Personajele nuvelelor și povestirilor lui Turgheniev trăiesc aceeași viață ca și autorul lor. Mai exact spus : fiecare dintre personajele aduse în scenă au ceva comun cu autorul, au un anumit punct de contact cu el ; în modul de a înțelege lucrurile, în modul de a gîndi al persoanelor reprezentate există asemenea trăsături originale, asemenea particularități imperceptibile dar caracteristice, care nu puteau fi generate decît de viața rusească, pe care putea să le aprecieze și să le sesizeze doar un om care a trăit această viață, înzestrat cu același mod național de gîndire, simțind pe propria sa persoană interesele și năzuințele care animă societatea rusească și resimțindu-le anume așa cum le simte și le percepe omul rus. Cunoașterea vieții rusești — nu o cunoaștere livrescă, ci una izvorîtă din experiență, extrasă din realitate, purificată și înțeleasă prin forța talentului și a gîndirii — se vădește în toate operele lui Turgheniev, găsindu-și o expresie deosebit de strălucită în *Un cuib de nobili*, cea mai elaborată și desăvîrșită dintre creațiile sale. (P-6)

Nuvelele domnului Gogol sînt populare în cel mai înalt grad ; nu doresc să mă refer însă pe larg la caracterul lor popular — dacă prin el înțelegem veridicitatea înfățișării moravurilor, obiceiurilor și caracterul unui popor, unei țări — întrucît caracterul popular nu este un merit, ci condiția necesară a operei de artă autentice.

Viața fiecărui popor se manifestă în forme proprii, caracteristice numai ei, prin urmare, dacă redarea vieții este adevărată, ea este implicit populară. (B-4)

[...] Gogol a fost primul nostru poet național, prin excelență rus ; nimeni n-a cunoscut mai bine decît el toate nuanțele vieții rusești și ale caracterului rus, nimeni n-a înfățișat atît de uluitor de adevărat societatea rusească [...]. (P-2)

B. *Mărturii*

[...] acolo unde se manifestă forța spontaneității populare, nici un soi de influențe străine nu o pot anihila. (C-7)

Caracterul popular, ca stindard, ca strigăt de luptă, dobîndește nimbul revoluționar numai atunci cînd poporul luptă pentru independență, cînd scutură jugul străin. Tocmai din această cauză sentimentul național este, cu toate exagerările lui, saturat de poezie în Italia și Polonia [...]. (H-28)

[...] pentru cel care dorește să cunoască și să se familiarizeze cu spiritul național al vechii Helade, Homer singur este prea puțin ; pentru aceasta vor fi indispensabili și Hesiod, și tragicii, și Pindar, și comediograful Aristofan, și filosofii, și istoricii, și oamenii de știință, și încă mai rămîn arhitectura și sculptura și, în sfîrșit, studiul întregii vieți interne, private și politice. (B-136)

Literatura constituie o latură importantă a vieții fiecărui popor european ; în Germania însă, ea este strîns legată de știință, iar în Anglia e pur și simplu literatură ; în statele nord-americane, ea este o popularizare a părerilor teologice ale diferitelor secte, iar în Franța — viața însăși, cu precădere populară, și de aceea mai puțin general-umană. La Paris, opera este fie desfătarea unei minorități, fie orgoliul unui popor întreg ; în Italia,

în schimb, ea este viața toată, așa cum sînt în Franța jurnalistica sau literatura. (B-40)

Poetul și artistul sînt totdeauna naționali în operele lor autentice. Orice ar face, oricare le-ar fi țelul sau intenția în procesul creației, el exprimă, vrînd-nevrînd, anumite elemente ale caracterului poporului și le exprimă mai adînc și mai limpede decît însăși istoria poporului. Chiar cînd reneagă tot ceea ce e popular, artistul nu-și pierde trăsăturile principale, după care poate fi recunoscut *al cui* este el. Goethe este german și în greaca *Ifigenia* și în *Divanul* oriental. Poeții sînt cu adevărat — potrivit expresiei romane — „profeți", ei nu spun numai ceea ce nu este sau ceea ce va fi întîmplător, ci spun ceea ce *nu este cunoscut, ceea ce există* în conștiința încețoșată a maselor, ceea ce încă doarme în ea.

Tot ceea ce a existat din vremuri străvechi în sufletul popoarelor anglo-saxone e prins ca într-un cerc de o singură personalitate, și fiecare fibră, fiecare aluzie, fiecare intenție, cutreierînd din generație în generație, fără să-și *dea seama* de aceasta a dobîndit formă și limbă.

Probabil, nimeni nu crede ca Anglia epocii elisabetane, și în special majoritatea poporului, să-l fi înțeles cu exactitate pe Shakespeare ; ea nu-l înțelege nici azi exact, că doar nu se înțelege nici pe sine cu exactitate. Dar că englezul care se duce la teatru îl înțelege pe Shakespeare intuitiv, prin simpatie, de acest lucru nu mă îndoiesc. În clipa în care îl ascultă i se pare ceva cunoscut, limpede. S-ar părea că un popor ca francezii, atît de capabil să priceapă cu iuțeală, l-ar putea și el înțelege pe Shakespeare. Caracterul lui Hamlet, de pildă, este într-atît de general-uman, în special pentru o epocă de meditație și îndoieli, într-o epocă a conștiinței unor fapte întunecate săvîrșite în preajmă, de trădări ale unei cauze mărețe în folosul unora meschine și vulgare, încît cu greu îți poți închipui ca el să nu fie înțeles. Și totuși, în ciuda tuturor eforturilor și experiențelor, Hamlet este străin francezului.

Dacă aristocrații secolului trecut, care disprețuiau în mod sistematic tot ceea ce era rusesc, continuau să rămînă de fapt, incredibil, mai ruși decît slugile de curte mujici, cu atît mai puțin se poate pierde caracterul rusesc la generația tînără din cauză că studiază științele după cărți franțuzești și germane. (H-28)

[...] englezii, care se mîndresc cu Shakespeare, Byron și Walter Scott sînt totodată un popor care se distinge și prin forța intelectului, și prin capacitatea de analiză, și prin gîndirea practică. Dacă în arta și în istoria lor constatăm o precumpănire a rațiunii și fanteziei, în schimb în gîndirea lor se constată o evidentă precumpănire a intelectului. Olandezii, compatrioții lui Rubens, care se mîndresc în pictură cu două școli, cea olandeză și cea orleaneză *, sînt în același timp un popor al intelectului și al gîndirii practice. Și ce forță teribilă a intelectului aflăm la germanii Kant și Hegel, în special ultimul, care se disting în același timp și printr-o foarte mare forță a rațiunii și a simțului estetic, fără să mai vorbim că, în genere speculativi, transcendentali și fantastici, germanii sînt în viața reală și practic-pozitivă conștiincioși și rezonabili în cel mai înalt grad. Exact la fel se întîmplă și cu poporul rus, care dispune de bogăția elementelor rațiunii și simțului estetic și, în același timp, se evidențiază printr-o neobișnuită istețime, agerime, activitate mintală practică, prin finețe de spirit și forță analitică a intelectului. [...] Noi *credem* și *știm* că menirea Rusiei este multilateralitatea și universalitatea : Rusia trebuie să integreze toate elementele vieții spirituale, interne, cetățenești, politice, obștești, și odată integrate, să le dezvolte din sine în mod original... (B-18)

Frumusețea franțuzească este deosebit de omenească, de socială ; ea este departe de metafizica germano-engleză, care te face să verși lacrimi dulcegute pentru păcatele acestei lumi și slăbiciunile ei, după cum tot departe este și de senzualitatea andaluză, care-ți incremenește inima și-ți taie răsuflarea. Ea nu sălășluiește numai în viața exterioară sau numai în cea interioară, ci în împăcarea lor armonioasă. O astfel de frumusețe este rezultatul vieții unor întregi generații, unui lung șir de influențe organice, psihice și sociale ; o asemenea

* Probabil, greșeală de tipar (pentru „flamandă") *(n.n.)*.

frumusețe se educă de-a lungul veacurilor, se elaborează prin continuitatea felului în care sînt rînduite existența, moravurile, se dobîndește ca moștenire, se dezvoltă de către mediu, printr-o muncă interioară, prin activitatea cerebrală — o asemenea frumusețe este un fapt de civilizație și de caracter național. (H-15)

Romantismul — iată primul cuvînt care a anunțat perioada *pușkiniană*; *caracterul popular* — iată alfa și omega noii etape. [...] Mi se pare că năzuința spre caracterul popular a decurs din faptul că toți au simțit cu acuitate șubrezenia literaturii noastre de imitație și au dorit să creeze una a poporului nostru, așa cum odinioară se străduiseră s-o creeze pe cea imitatoare. [...] Ce înseamnă caracterul popular al literaturii ? Pecetea fizionomiei poporului, tipul de spiritualitate a poporului și a vieții sale ; avem noi însă un tip propriu al fizionomiei poporului ? Iată o chestiune dificil de rezolvat. [...]

[...] Din toate cele spuse de mine reiese că la noi caracterul popular constă deocamdată în fidelitatea înfățișării imaginilor vieții rusești, dar nu și într-un spirit și orientare caracteristică a activității rusești care să se manifeste în mod egal în toate creațiile, indiferent de obiectul și conținutul lor. Toată lumea știe că scriitorii clasici francezi au *francizat* în tragediile lor pe eroii greci și romani : acesta este adevăratul caracter popular întotdeauna fidel sieși, chiar și în denaturarea creației ! El constă în maniera de a gîndi și a simți specifică unuia sau altuia dintre popoare. Cred nestrămutat în genialitatea lui Goethe, deși din cauza necunoașterii limbii germane îl cunosc extrem de puțin, recunosc însă că nu prea cred în *elenismul Ifigeniei* sale : cu cît e mai mare geniul, cu atît mai mult este el fiul veacului său și cetățeanul lumii sale, iar încercările de a exprima un caracter popular cu desăvîrșire străin lui presupun întotdeauna o contrafacere mai mult sau mai puțin nereușită. Așadar, avem noi, în acest sens, o literatură cu un caracter popular ? Nu avem, și deocamdată nici nu putem avea, în ciuda tuturor dorințelor generoase ale patrioților noștri luminați. Societatea noastră este încă mult prea tînără și încă nu s-a configurat, nu s-a eliberat de tutela europeană ; fizionomia ei nu s-a clarificat și încă

nu s-a modelat. *Prizonierul din Caucaz, Fîntîna din Bahcisarai, Țiganii* ar fi putut fi scrise de oricare dintre poeții europeni, în schimb *Evgheni Oneghin* și *Boris Godunov* n-au putut fi scrise decît de un poet rus. Caracterul popular *absolut* este accesibil doar oamenilor liberi de influențe străine, venite de pe alte meleaguri, și tocmai de aceea este popular Derjavin. Așadar, *caracterul nostru popular constă în fidelitatea înfățișării scenelor vieții rusești.* (B-1)

[...] *caracterul popular,* în înțelesul cel mai înalt al cuvîntului, ca expresie a *substanței* poporului și nu ca *trivial-popular* constituie de asemenea o particularitate a acestor ultime sunete ale unui glas de dincolo de mormînt. Pușkin a fost întotdeauna autentic, a fost totdeauna un poet rus, chiar și atunci cînd s-a aflat sub o influență străină. (B-9)

Pușkin a fost primul care a făcut ca limba rusă să devină poetică, iar poezia — să devină rusească. (B-50)

Primul poet rus național a fost Pușkin, cu el începe în literatura noastră o nouă etapă, încă și mai opusă celei karamziniene, decît a fost aceasta din urmă față de perioada lomonosoviană. (B-122)

Însemnătatea lui Pușkin este uriașă nu numai în istoria literaturii ruse, ci și în istoria luminismului rus. El a fost primul care a învățat publicul rusesc să citească, și în aceasta constă meritul său cel mai mare. În versurile sale ne-a vorbit pentru prima oară limba rusă vie, ni s-a dezvăluit pentru prima oară adevăratul univers rusesc. [...] Iată deci în ce mai constă marea însemnătate a poeziei lui Pușkin : ea a orientat gîndurile poporului tocmai spre obiectele care trebuiau să-l preocupe și le-a sustras de la tot ceea ce era nebulos, fantomatic, maladiv-visător, tot ceea ce anterior era considerat de poeți ca fiind idealul frumuseții și al oricărei desăvîrșiri. [...] Să mai menționăm că lui Pușkin îi re-

vine ideea *Revizorului* și a *Sufletelor moarte* și că l-a determinat pe Gogol să prelucreze aceste subiecte. Acest lucru demonstrează că în sufletul lui sta permanent ascunsă conștiința a ceea ce-i era necesar societății noastre. (D-6)

[...] însemnătatea lui Pușkin e nemăsurată. Prin el s-a revărsat virtutea formativă a literaturii asupra a zeci de mii de oameni, în timp ce pînă la el interesele literaturii preocupau prea puțină lume. El a fost primul care să ridice literatura la demnitatea de cauză națională, în timp ce, anterior, ea fusese, potrivit unui reușit titlu al uneia dintre vechile noastre reviste, o „plăcută și folositoare petrecere a timpului" pentru un cerc restrîns de diletanți. El a fost primul poet care să se fi uitat în ochii întregului public rus de la înălțimea la care trebuie să se situeze în propria sa țară orice mare scriitor. Toate posibilitățile dezvoltării ulterioare a literaturii ruse au fost pregătite și, parțial, sînt pregătite în continuare de Pușkin. (C-7)

În creațiile sale poetul național exprimă atît stihia esențială, fundamentală, imperturbabilă, insesizabilă în definiții, al cărei reprezentant este masa poporului, cît și semnificația bine determinată a acestei stihii esențiale, dezvoltată în viața celor mai cultivate straturi ale națiunii. (B-57)

Împreună cu opera genială *Prea multă minte strică* de Griboedov, contemporană lui, romanul în versuri al lui Pușkin a pus o temelie solidă noii poezii rusești, noii literaturi rusești. (B-60)

[...] primul poem național rusesc autentic în versuri a fost și rămîne *Evgheni Oneghin* al lui Pușkin [...] ; în el a cuprins mai mult caracter popular decît în oricare altă operă rusă populară. (B-60)

Oneghin poate fi considerat o enciclopedie a vieții rusești și, în cel mai înalt grad, o operă populară. (B-61)

Măreață e realizarea lui Pușkin de a fi reprodus în romanul său, pentru prima oară în mod poetic, societatea rusă din acea vreme și de a fi arătat în persoana lui Oneghin și a lui Lenski principala, adică bărbăteasca ei latură ; dar nu mai mică, dacă nu chiar mai mare, e realizarea de a fi reprezentat pentru prima oară, în mod poetic, femeia rusă în persoana Tatianei. (B-60)

Pușkin este, în cel mai înalt grad, național și, în același timp, pe înțelesul străinilor. El se adaptează rareori limbii simple din cîntecele rusești și își transmite gîndul așa cum apare în sinea lui. Asemenea tuturor marilor poeți, el este totdeauna la nivelul cititorului său ; devine măreț, întunecat, amenințător, tragic, versul lui e tumultuos ca marea, ca pădurea zguduită de furtună și, în același timp, e limpede, transparent, sclipitor, plin de setea desfătării și a frămîntărilor sufletești. Poetul rus este realist în toate, el nu are nimic bolnăvicios, nimic din acel hipertrofiat psihologism patologic, din acel abstract spiritualism creștin, atît de des întîlnite la poeții germani. Muza lui nu este o creatură palidă cu nervii zdruncinați, înfășurată într-un lințoliu, ci o femeie înfocată, radiind sănătate, mult prea bogată în sentimente autentice pentru a mai căuta din cele contrafăcute și destul de nefericită pentru a simți nevoia unor nenorociri imaginare. Pușkin avea firea panteistă și epicureică a poeților greci, dar în sufletul său exista și un element întru totul contemporan. Cufundîndu-se în sine, el descoperea în adîncurile sufletului gîndul amar al lui Byron, ironia înțepătoare a veacului nostru. [...]

Spre sfîrșitul drumului vieții lor, Pușkin și Byron se depărtează cu totul unul de celălalt dintr-un motiv cît se poate de simplu : Byron era pînă în adîncul sufletului englez, iar Pușkin — pînă în adîncul sufletului — rus, un rus din perioada petersburgheză. Lui îi erau cunoscute toate suferințele omului civilizat, dar avea și credința în viitor, de care omul Occidentului fusese de acum privat. Byron este o personalitate liberă, măreață, un om însingurat în neatîrnarea sa, care închizîndu-se tot mai mult în mîndria sa, în aroganta sa filosofie sceptică, a devenit din ce în ce mai întunecat și mai neiertător. Neîntrezărind nici un viitor apropiat, apăsat de gîn-

duri amare, plin de scîrbă față de lume, a fost gata să-și lege soarta de tribul unor pirați slavo-elini, pe care i-a luat drept greci ai timpurilor antice. Pușkin, dimpotrivă, se liniștește tot mai mult, se adîncește în studiul istoriei ruse, adună material pentru studierea lui Pugaciov, creează drama istorică *Boris Godunov*, are o încredere instinctivă în viitorul Rusiei [...]. (H-21)

Tot ceea ce am spus a fost o digresiune necesară, pentru a dezminți opinia nefondată că, în domeniul literaturii, caracterul popular rusesc curat ar trebui, chipurile, căutat numai în acele lucrări al căror conținut e luat din viața claselor de jos, neinstruite. Ca urmare a acestei păreri stranii, care proclama ca „nerus" tot ceea ce are Rusia mai bun și mai cult, ca urmare, așadar, a acestei păreri sumano-opincărești, o oarecare farsă grosolană cu mujici și muieri este o operă națională rusească, iar *Prea multă minte strică* este tot o operă rusească, numai că nu mai e națională ; un oarecare roman vulgar de genul *Chefurilor odraslelor negustorești prin crîngul Mariei*, deși prost, este nici mai mult nici mai puțin o operă națională rusească, iar *Un erou al timpului nostru*, deși excelentă, este de asemenea rusească, dar nu națională... Nu, de o mie de ori nu! E timpul să ne înarmăm hotărît cu întreaga forță a bunului simț și întreaga energie a logicii inexorabile ! [...] Dezlegarea tainei psihologiei poporului înseamnă pentru poet să fie în aceeași măsură fidel realității și în zugrăvirea păturilor de jos, și în a celor mijlocii, și în a celor superioare. Cînd reușește să surprindă doar nuanțele stridente din viața grosolană a poporului de jos, fără să fie în stare să surprindă nuanțele mai rafinate și complexe ale vieții culte, nu va fi niciodată un mare poet și cu atît mai puțin va avea dreptul la titlul răsunător de poet național. Un mare poet național poate în egală măsură să-i facă să vorbească pe limba lor și pe boier și pe mujic. Dacă o lucrare al cărei conținut e inspirat din viața păturilor culte nu merită denumirea de națională, înseamnă că ea nu face doi bani nici din punct de vedere artistic, pentru că nu e fidelă spiritului realității pe care o înfățișează. De aceea, nu numai opere ca *Prea multă minte strică* sau *Suflete moarte*,

dar și din acelea ca *Un erou al timpului nostru* sînt în aceeași măsură naționale pe cît sînt de splendide creații poetice.

Și prima dintre aceste opere național-artistice a fost *Evgheni Oneghin* a lui Pușkin. În acea hotărîre a tînărului poet de a prezenta fizionomia morală a celei mai europenizate pături sociale din Rusia, nu poți să nu vezi o dovadă a faptului că el era și avea o profundă conștiință de sine ca poet național. El a înțeles că timpul poemelor epice e de mult trecut și că pentru înfățișarea societății contemporane, în care proza vieții a pătruns chiar și în poezia vieții atît de adînc, este necesar romanul și nu poemul epic. El a luat viața așa cum era, fără să extragă din ea doar clipele ei poetice, a luat-o cu toată răceala, cu întreaga ei proză și vulgaritate. Și un astfel de curaj ar fi fost mai puțin uimitor, dacă romanul ar fi fost conceput în proză ; să scrii însă un asemenea roman în versuri, într-un moment cînd nici în proză nu exista un roman ca lumea, un astfel de curaj, îndreptățit de marele său succes, a fost o mărturie incontestabilă a genialității poetului (B-60)

Ca orice încercare nouă, încercările de cercetare amănunțită și exactă a literaturii naționale au fost, în manifestările lor, excesive. Orice personalitate care, dintr-un motiv oarecare, atrăgea atenția sîrguincioșilor cercetători, li se părea acestora neobișnuit de importantă, meritînd tratarea cea mai detaliată ; orice fapt nou descoperit de ei, oricît de neimportant în fond, li se părea deosebit de interesant pentru întregul public. De aceea, aproape toate monografiile apărute în ultimul timp au suferit de grave neajunsuri, atît în ceea ce privea conținutul, cît și în ceea ce privea forma. Pierzîndu-se într-o multitudine de amănunte neimportante, fiecare autor se dovedea a nu fi în stare să-și prelucreze tema dintr-un unghi de vedere general și își încărca studiul cu nenumărate detalii bibliografice în care cititorul se încurca ostenit ; în locul unor lucrări de sinteză, publicului i se ofereau fragmente ale unor lucrări în ciornă, încărcate cu toate confruntările mărunte de litere și versuri în care orice idee generală sau se pierdea, sau lua proporții necorespunzătoare. Într-un cuvînt, în locul

cercetării fenomenelor remarcabile din literatură, publicului i se prezentau căutări fragmentare ale unor fapte neimportante ; în locul unei lucrări științifice, în forma ei definitivă, se prezenta întreg procesul de necuprins pentru cititor al unei munci mecanice preliminare, care trebuia să slujească doar drept temei pentru tabloul și concluziile ce decurgeau din ea. Nu astfel se înfățișează biografia lui Pușkin pe care o va citi publicul rus în noua ediție a operelor sale. Ea nu ne vorbește despre o oarecare personalitate obscură care a atras atenția cercetătorului numai pentru faptul de a fi fost uitată, iar uitată a fost numai pentru că n-a meritat atenția urmașilor. Creația lui Pușkin, care a întemeiat noua literatură rusă, care a format noul public rus va trăi veșnic, și odată cu ea neuitată va rămîne pentru vecie și personalitatea lui Pușkin. Importanta lucrare care ne face cunoștință cu această personalitate e prezentată de domnul Annenkov * într-o desăvîrșit de elaborată formă literară. [...] Lucrarea sa ar trebui să slujească drept model de biografie tuturor cercetătorilor noștri din domeniul istoriei literaturii. (C-7)

Un conținut străin, împrumutat din afară, nu poate nici în literatură, nici în viață înlocui absența propriului conținut național ; el poate însă să se regenereze cu timpul într-un astfel de conținut, ca și hrana care luată de om din exterior se transformă în sîngele și carnea lui și menține în el forța, sănătatea și viața. Nu ne vom extinde asupra modului în care s-a petrecut acest lucru cu Rusia, creată de Petru, și cu literatura rusă, creată de Lomonosov, dar că acest lucru s-a întîmplat și se întîmplă cu ele — este un fapt istoric, un adevăr efectiv evident. Comparați fabulele lui Krîlov, comedia lui Griboedov, lucrările lui Pușkin, Lermontov și în special Gogol, comparați-le, spun, cu lucrările lui Lomonosov și ale scriitorilor școlii sale, și nu veți vedea între ele nimic comun, nici o legătură, așa că veți crede că în literatura rusă totul, și talentul, și geniul, este întîmplător. [...] Între scriitorii mai sus numiți și Lomonosov

* Annenkov, Pavel Vasilievici (1813—1887) critic literar rus. (n.n.).

și școala lui nu este, într-adevăr, nimic comun, nici o legătură, dacă e să le comparăm ca pe două extreme ; dar între ele va apărea o legătură de sînge imediat ce veți analiza, în ordine cronologică, toți scriitorii ruși de la Lomonosov pînă la Gogol. Veți vedea atunci că, pînă la Pușkin, întreaga mișcare a literaturii ruse a constat în tendința, chiar și neconștientă, de a se elibera de influența lui Lomonosov și de a se apropia de viață, de realitate, prin urmare, de a deveni originală, națională, rusească. (B-122)

Natura este modelul veșnic al artei, iar obiectul cel mai măreț și mai nobil din natură este omul. Dar mujicul nu e și el om ? Ce poate fi însă interesant la un om neinstruit și needucat ? Cum, ce ? Sufletul lui, mintea, inima, patimile, înclinațiile, — într-un cuvînt, exact același lucru ca în cazul unui om cultivat. (B-137)

Particularitatea talentului domnului Uspenski * constă în aceea că el vorbește despre mujici fără paradă, ca despre niște oameni pe care îi consideră el însuși, și pe care și cititorul trebuie să-i considere, egali cu el, ca pe niște oameni despre care poți spune cu sinceritate orice observație. El nu se simte deloc stînjenit în compania lor. Citindu-i cartea, ne convingem că, atunci cînd poposește la vreun han sau stă la masa unui țăran, sau hoinărește printre oameni la plimbare, interlocutorii lui neciopliți nu-și fac despre el impresia că, dragă doamne, uite ce boier bun și drăguț e, ci vorbesc despre el simplu, ca despre unul apropiat lor, că, vezi bine, e băiat bun și poți lega cu el prietenie. Cu zece ani în urmă nu exista printre noi — oamenii cultivați — nici un om care să lase țăranilor această impresie. Astăzi ea se produce destul de des. Dacă te îmbraci nu cine știe ce luxos, dacă te porți cu simplitate și într-adevăr iubești poporul, mujicul nu te va deosebi de tagma lui, a dezlobăgiților, nici prin modul în care vorbești, nici prin vocabular — și acest lucru este o dovadă că între oamenii care prin preocupările lor aparțin poporului există deja unii care să ne semene destul nouă, mie și dumitale,

* Uspenski, Nikolai Vasilievici (1837—1889), scriitor rus. (n.n.).

cititorule. Și mai e o dovadă că oamenii cultivați pot acum, dacă doresc, să se apropie de popor și să se facă înțeleși de el. Iată, așadar, că viața ne și oferă soluția problemei care prin aparentele ei dificultăți îi descurajează în așa măsură pe slavofili și pe alți idealiști care, pe urmele slavofililor, trăncănesc despre nevoia de a face cine știe ce hocus-pocus fantastic în vederea apropierii de popor. Pentru acest lucru nu sînt necesare nici un fel de figuri speciale : vorbește cu mujicul simplu, destins, și el te va înțelege ; pătrunde în preocupările lui, și îi vei dobîndi simpatia. Este un lucru cît se poate de ușor pentru unul care iubește cu adevărat poporul, îl iubește din suflet, nu în vorbe. (C-33)

Întreaga activitate literară se concentrează la noi aproape exclusiv în cele două capitale, și considerăm acest lucru ca ceva absolut normal, presupunînd că așa și trebuie să fie, că asta este în ordinea firească a lucrurilor. Și, în același timp, nimic nu poate fi mai straniu decît acest fenomen, în special dacă ne referim la exclamațiile care răsună de pretutindeni privitor la faptul că în momentul de față în toate colțurile Rusiei s-a trezit dragostea de cultură și a început o susținută activitate de gîndire... (D-35)

Moscova inițiază reforme, e nemulțumită de multe, despre multe lucruri se exprimă liber... Și deodată apare un Ivan Alexandrovici Hlestakov de mari dimensiuni — și Moscova se frînge din mijloc, e bucuroasă de vizită, dă baluri și dejunuri și repetă *les bons mots*. [...] La Petersburg, Ivan Alexandrovici nu înseamnă nimic, acolo nu păcălești pe nimeni, nici cu forța, nici cu puterea, acolo se știe unde și la cine e puterea. La Moscova, pînă în ziua de azi, orice străin este luat drept om mare, iar la Petersburg orice om mare — drept străin. (H-13)

Scriitorii din Petersburg sînt de două ori mai puțin instruiți decît cei moscoviți ; venind la Moscova, ei se minunează de seratele și discuțiile inteligente de aici. Și totuși, toată activitatea cărturărească există numai la

Petersburg. Acolo se editează reviste, acolo cenzura e mai deșteaptă, acolo au scris și au trăit Pușkin, Karamzin ; chiar și Gogol ținea mai mult la Petersburg decît la Moscova. (H-13)

În ceea ce privește masa literaților ruși, de odinioară și actuali, bătrîni și tineri, ei își aleg drept reședință Petersburgul sau Moscova din cauza unor variate împrejurări de viață, care nu depind totdeauna de voința lor, și, în orice caz, cu atît mai puțin de stima pentru modul de gîndire pe care îl împărtășesc. De aceea, să repartizezi orașul Moscova slavofililor, iar scriitorilor aparținînd orientării adverse — Petersburgul, poate să le treacă prin cap doar unor intendenți de un anumit gen. După cum la Petersburg trăiesc o mulțime de slavofili, tot astfel sînt la Moscova mulți neslavofili, și viceversa. (B-135)

C. *Falsuri și remedii*

Boris Godunov al lui Pușkin este [...] o operă măreață, care a folosit din plin tezaurul spiritului național. În schimb, ceilalți poeți dramatici de la noi au crezut că descoperă spiritul național în căciulile mițoase și în limbajul țărănesc, și, ca urmare a acestui caracter popular pur exterior, au început să-i gătească pe nemți în straie rusești și să le pună în gură expresii rusești. [...] Straie și cuvinte rusești, iar sentimente, impulsuri sufletești și mod de a gîndi — nemțești sau franțuzești... (B-82)

[...] pentru omul cumsecade, patriotismul nu este altceva decît dorința de a trudi pentru binele țării sale, și nu decurge din altceva decît din dorința de a face binele, pe cît mai mult și mai bine posibil. [...] Patriotismul viu, efectiv, se distinge anume prin aceea că exclude orice învrăjbire între popoare, iar omul însuflețit de un asemenea patriotism e dispus să muncească pentru întreaga omenire în măsura în care îi poate fi acesteia de folos. Îngrădirea activității sale în limitele țării sale este la el consecința conștiinței că anume aici este locul

său adevărat, unde poate fi cel mai folositor. Din această cauză, patriotul autentic nu poate suferi exclamațiile lăudăroase și extaziate privitoare la poporul său, din această cauză privește el cu dispreț pe cei care se străduiesc să definească hotarele despărțitoare dintre neamuri. Adevăratul patriotism, ca manifestare particulară a dragostei de omenire, nu face casă bună cu inimiciția față de alte populații ; și, ca manifestare vie și activă, nu suferă nici cel mai neînsemnat retorism, care totdeauna amintește oarecum de un mort în preajma căruia se rostește un discurs funebru. Înțelegînd patriotismul în acest fel, vom înțelege și de ce se dezvoltă el cu deosebită vigoare în acele țări în care fiecărui individ i se oferă posibilități mai mari de a aduce societății un folos conștient și de a participa la ceea ce întreprinde ea. [...] Cu totul alte rezultate prezintă pseudopatriotismul, care se afișează uneori, cu o uimitoare nerușinare, drept adevărata iubire de patrie. El este totalmente opus patriotismului autentic. Acela este o delimitare în cadrul dragostei pentru omenire, acesta este, dimpotrivă, o extindere, pînă la absurd, a iraționalei iubiri de sine și de ceea ce-ți aparține ție, învecinîndu-se, de aceea, deseori cu ura de oameni. Acela apare ca urmare a unei definiri raționale a relațiilor tale cu lumea și ca o consecință a unei opțiuni conștiente privind modul particular de a acționa ; acesta, în schimb, se manifestă la avortonii care nu au atins nivelul unor definiri raționale, care nu sînt în stare să-și înțeleagă locul în lume și care se străduiesc să se aranjeze cumva, pe undeva, pentru a putea, pe cît posibil, purta un nume onorabil și a trăi ca un parazit. (D-22)

Cui nu-i este dat să aibă caracter popular și vrea să-l obțină cu de-a sila, acela va deveni neapărat simplificator și vulgar. (B-79)

[...] problema „caracterului popular" a devenit o problemă generală, manifestîndu-se în două extremisme. Unii au confundat caracterul popular cu obiceiurile din vechime, păstrate actualmente doar în rîndurile populației simple, și nu le place, ca de față cu ei, să se vorbească nerespectuos despre izba murdară și fără horn, despre ridichea neagră și cvas, chiar și despre basamac ; alții, conștienți de nevoia unui principiu național superior, pe care nu-l găsesc în realitate, se agită să inventeze unul propriu și ne indică nebulos, prin aluzii, *smerenia* ca expresie a caracterului național rus. Cu cei dintîi e ridicol să intri în discuție ; celorlați însă li se poate face observația că smerenia este, în anumite cazuri, o virtute cît se poate de lăudabilă a oamenilor din orice țară, a francezului ca și a rusului, a englezului ca și a turcului, dar că e îndoielnic ca ea singură să poată constitui ceea ce se cheamă „caracter popular". În plus, acest punct de vedere poate fi excelent în plan teoretic, dar nu se potrivește în totul faptelor istorice. [...] Se mai vorbește, ca despre un principiu național, de *dragoste*, caracteristică exclusiv neamurilor slave, în detrimentul celor galice, teutonice și altor neamuri europene. [...] Noi credem, dimpotrivă, că dragostea e o însușire a naturii umane în general și nu poate nici ea să fie apanajul exclusiv al vreunui popor sau neam, ca și respirația, văzul, foamea, setea, inteligența, vorbirea... [...] Este firesc ca asemenea extremisme să provoace opoziții la fel de extremiste. Unii s-au aruncat într-un caracter popular fantasmagoric, alții, în numele omenirii, într-un cosmopolitism fantasmagoric. [...] Să desparți popularul de omenesc, ca două principii cu desăvîrșire străine unul de altul, ba chiar ostile unul altuia, înseamnă să cazi în dualismul cel mai abstract și cel mai livresc. (B-122)

Ca și Dumneavoastră, iubesc omul rus și cred în viitorul mare al Rusiei. Dar, ca și Dumneavoastră, nu construiesc nimic pe temelia acestei iubiri și credințe, nu le folosesc ca dovezi irefutabile. [...] Nu pot suporta patriotismul exacerbat care se manifestă veșnic în exclamații sau în cvas și cașă ; scepticii înrăiți sînt pentru mine de o mie de ori mai buni, întrucît ura poate fi uneori doar o formă specială a dragostei ; recunosc însă că scepticii calmi sînt pentru mine jalnici și antipatici, niște oameni abstracți, vagabonzi fără identitate. (B-179)

Ce sînt talentul, sentimentul, fidelitatea tablourilor ? La asemenea fleacuri imitatorii nici nu se gîndeau : după

părerea lor, mujicii plăceau publicului numai ca ciudățenie, îl amuzau prin bizareria limbajului și a moravurilor lor. Tocmai cu astfel de însușiri ale țăranului voiau ei să cîștige, demonstrînd, după părerea lor, o uimitoare capacitate de a stăpîni limba și de a consemna particularitățile obiceiurilor sătenilor. Și, într-adevăr, la ei mujicii vorbeau în așa fel încît nu formulau nici o frază cu sens în limba rusă obișnuită (pe care, de altfel, o vorbesc și țăranii care nu au posibilitatea să se exprime în alte limbi), nu pronunțau nici un cuvînt fără să-l stîlcească — și încă era o plăcere dacă se limitau doar la stîlcirea cuvintelor obișnuite și nu renunțau cu totul la ele, înlocuindu-le cu graiuri nemaiauzite la poporul rus, însușite din *Dicționarul dialectelor regionale*. Moravurile acestor săteni bizari nu aveau nici ele nimic comun cu obișnuitele moravuri omenești sau rusești, ca să nu mai vorbim de sentimente și de noțiuni ; chiar și la ceafă mojicii nu se scărpinau cu degetele, ci cu pumnul, și încă strîns într-o manieră cu totul deosebită, și lingura cu ciorbă n-o duceau la gură cu gestul obișnuit, ci cu anumite întorsături speciale ale mîinii și cu zîmbete zeflemitoare pe față. Și la fiecare cuvințel trăsnit al mujicilor săi, la fiecare noțiune neconformă cu logica obișnuită, la fiecare gest straniu, autorul lor se bucura, minunîndu-se singur de nemaipomenita cunoaștere a particularităților traiului și limbii poporului, încă de nimeni pînă atunci consemnate.

Domnul Grigorovici * n-a atins niciodată o asemenea culme ; la el mujicii vorbesc, gîndesc și acționează omenește, deosebindu-se de ceilalți ruși prin limbă și obiceiuri, nu mai mult decît se deosebesc în realitate sătenii ruși vii, care vorbesc și gîndesc despre treburile lor zilnice aproape la fel ca oricare alt om care n-a primit o educație cărturărească. Am mai spus de unde provine această diferență : domnul Grigorovici nu se minunează de modul în care îi cunoaște pe săteni, nu consideră necesar să se fandosească cu această cunoaștere, e obișnuit să vadă în săteni oameni la fel ca mine și ca dumneavoastră sau, poate, chiar ceva mai buni decît majoritatea dintre noi, și — ce raritate — el îi iubește

* Grigorovici, Dmitri Vasilievici (1822—1899), prozator rus. (*n.n.*)

simplu, ca pe niște oameni și nu ca pe niște ciudățenii care să furnizeze literatului o agoniseală pentru descrieri amuzante. (C-25)

În conștiința smerită a sărăciei reale există mult mai multă cinste, generozitate, inteligență și mărinimie decît în îngîmfarea copilărească și în entuziasmele copilărești provocate de o părelnică bogăție. Dintre toate obiceiurile proaste care acuză neajunsurile unei educații temeinice și surplusul unei bine-dispuse inculturi, cel mai păcătos e acela de a nu spune lucrurilor pe nume. Slavă Domnului, literatura noastră se desprinde actualmente hotărît de acest prost obicei și dacă din unele coclauri literare mai străbat încă destul de des ecourile lăudăroșeniei, publicul știe, în schimb, că ele nu sînt strigătul adevărului și al dragostei, ci sînt sau urletul unei literaturi de tarabă, însetată de veniturile de pe urma cititorilor naivi, sau cel al unei egoiste și impertinente lipse de talent, care crede că poate vedea în lenea, în apatia, în trîndăveala și în neînsemnatele ei lucrări dovada indiscutabilă a nesecatei bogății a literaturii ruse. Da, publicul știe că un asemenea negoț și o asemenea lipsă de talent, mergînd, de cele mai multe ori, mînă în mînă, speculează dragostea lui pentru ceea ce-i e drag, ceea ce e rusesc, și-și intitulează lucrările banale „populare", atît în speranța de a atrage atenția mulțimii naive, cît și, în special, de a astupa gura criticii neiertătoare care, recunoscînd patriotismul ca pe un sentiment sfînt și înălțător, urmărește cu atît mai înverșunat pseudo-patriotismul combinat cu lipsa de talent. Publicul știe [...] că patriotismul nu constă în exclamații stridente și locuri comune, ci în sentimentul fierbinte al dragostei de patrie, care se poate exprima fără exclamații și nu se exteriorizează doar în entuziasmul pentru ceea ce e bun, ci și în ostilitatea îndurerată pentru ceea ce e rău și există inevitabil în orice țară. (B-70)

Critica a început de mult să observe că în povestirile și schițele privind viața poporului atît caracterele și obiceiurile, cît și concepțiile respective sînt puternic idealizate. Prin urmare, nici n-am avea de ce demonstra

acest lucru, deoarece el este oricum cunoscut de toată lumea. Mai bine să căutăm motivele pentru care nici unul dintre beletriștii noștri anteriori n-au putut evita idealizarea poporului, în ciuda sfaturilor criticii. După opinia noastră, izvorul acestei atracții invincibile pentru înfrumusețarea moravurilor și concepțiilor populare a fost și demn de laudă, dar și extrem de trist. Ați băgat vreodată de seamă ce deosebire mare produce în aprecierile despre un om pe care îl simpatizați părerea voastră în legătură cu faptul că omul respectiv poate sau nu să se smulgă dintr-o situație grea, care vă și produce compasiunea pentru el? Dacă situația se prezintă fără ieșire, veți vorbi doar despre ce minunate calități are nenorocitul, cît de mult suferă el, nevinovatul, cît de răi sînt oamenii față de el și așa mai departe. Să-l reprobați, vi s-ar părea o cruzime zadarnică, să vorbiți despre neajunsurile lui — o insensibilitate trivială. Spusele voastre despre el vor trebui să fie un panegiric, căci a vorbi pe un alt ton v-ar crea mustrări de conștiință. Cu totul alta este situația cînd presupuneți că nenorocirea care-l apasă pe om ar putea fi înlăturată, dacă acest lucru ar fi dorit de el însuși și dacă ar fi ajutat în acest sens de cei sentimental apropiați lui. În acest caz nu vă veți extinde cu privire la meritele lui, ci veți analiza în mod obiectiv împrejurările care l-au dus la nenorocire. De regulă, veți considera că, pentru ca viața lui să se schimbe, trebuie să se schimbe el însuși; veți observa că, în anumite împrejurări, a acționat degeaba așa și nu altfel, că a greșit în legătură cu multe lucruri, că denotă unele slăbiciuni de caracter, pe care ar trebui să le îndrepte, că în obiceiurile sale e ceva rău la care ar trebui să renunțe, că în modul său de gîndire există o lipsă de temeinicie pe care ar trebui s-o lichideze printr-o judecată mult mai serioasă. Oricum ar începe discursul vostru despre un astfel de om, el se va transforma pe nesimțite, chiar și pentru voi, într-un repros ce i se adresează. Iar dacă-i doriți cu adevărat binele, nu vă veți intimida cîtuși de puțin de acest lucru, ci veți simți că în vorbele voastre aspre răsună dragostea față de el și că ele îi sînt mult mai folositoare, decît orice soi de laude. (C-33)

Ar fi și inutil, și lipsit de scrupule să spui tot adevărul despre Akaki Akakievici, dacă adevărul nu-i poate fi de vreun folos lui, care prin nimicnicia sa stîrnește compasiune. Despre el poți spune numai ceea ce poate să trezească față de el simpatie. De vreme ce el singur nu e în stare să facă nimic pentru sine, să îndemnăm pe alții să-l ajute. Dacă celorlalți le-am spune însă tot ce s-ar putea spune, compasiunea lor față de el ar slăbi, în temeiul cunoașterii defectelor sale. Vom păstra deci tăcere cu privire la aceste defecte.

De acest gen a fost și atitudinea scriitorilor noștri din trecut față de popor. El ne era înfățișat sub chipul unui Akaki Akakievici, de care poate să-ți fie doar milă, care poate folosi doar ceva din compasiunea noastră. Și iată că s-a scris despre popor, exact la fel cum a scris Gogol despre Akaki Akakievici. Nici un cuvînt aspru sau de repros. Toate neajunsurile — ascunse, atenuate, cocoloșite. Se speculează numai faptul că este nenorocit, nenorocit, nenorocit. Priviți-l cît este el de sfios și lipsit de răspundere, cît de resemnat îndură jignirile și suferințele! Cum este el nevoit să renunțe la tot ceea ce are dreptul să aibă omul! Ce dorințe modeste are el! Ce mijloace mărunte ar fi suficiente pentru a mulțumi și ferici această ființă oropsită, care te privește cu atîta evlavie, care e gata de o nețărmurită recunoștință pentru cel mai mărunt ajutor, pentru cea mai neînsemnată atenție, pentru un singur cuvînt de mîngîiere din partea ta! Citiți povestirile din viața poporului ale domnilor Grigorovici, Turgheniev și ale tuturor imitatorilor lor — toate sînt îmbibate de la un capăt la altul de mirosul „mantalei“ lui Akaki Akakievici. (C-33)

Deprinderile și regulile ce guvernează societatea apar și se conservă ca urmare a anumitor fapte independente de omul care le practică; ele trebuie privite neapărat dintr-un unghi de vedere istoric. În orice clasă a societății, indiferent de țara sau timpul cărora le aparține respectiva societate, indiferent de concepțiile și deprinderile dobîndite ca urmare a unor împrejurări istorice, majoritatea oamenilor rămîn oameni ce nu au un suflet rău. Dacă anumite concepții și deprinderi ale acestor oameni nu vă sînt pe plac, gîndiți-vă la împrejurările care stau la baza respectivelor proaste obiceiuri. Străduiți-vă să

modificați aceste împrejurări și veți vedea cît de repede dispar proastele obiceiuri. Majoritatea oamenilor, prin însăși natura lor, dovedesc totdeauna o înclinație spre bunăvoință și spre adevăr. Dacă într-un secol sau altul, într-o țară sau alta observați fie la întregul popor, fie la anumite clase ale societății, deprinderi necorespunzătoare acestor înnăscute și inseparabile înclinații, nu-i acuzați pentru acest lucru pe oameni, ci acuzați condițiile vieții lor istorice. (C-26)

Domnul Katkov * a demonstrat cu perfectă dreptate că a traduce *Iliada* într-o limbă populară, așa cum au încercat unii, este o absurditate la fel de flagrantă ca, de exemplu, aceea, de a traduce comediile lui Aristofan înlocuind dialectul specific al trimișilor spartani cu dialectul ucrainean sau cel din Kostroma. Acest lucru ar însemna să transmiți traducerii un colorit necorespunzător cu originalul, să faci o traducere inexactă. Este perfect adevărat. Dar tocmai din această cauză este imposibil să fii de acord cu părerea domnului Katkov că Homer poate fi tradus într-o limbă învechită. [...] Credem că elementele de slavă veche sau din limba letopisețelor vor conferi traducerii lui Homer un colorit la fel de fals, străin, tot așa cum, potrivit părerii întemeiate a domnului Katkov, i-l transmite graiul popular. Popoarele nu trebuie amestecate, spune domnul Katkov. Tot așa nu trebuie să fie amestecate nici amintirile istorice. Agamemnon nu este Dmitri Donskoi, și dacă hlamida elină nu este zeghe țărănească, ea nu este nici caftan boieresc. [...] Într-un cuvînt [...] singura limbă potrivită pentru traducerea rusească a lui Homer este, pe cît posibil, simpla limbă literară, proaspătă. (C-40)

Slavofilismul este un donquijotism rusesc ; acolo unde se află mori de vînt, slavofilii văd uriași înarmați ; de aici decurge veșnic-bolborosita lor frazeologie neclară despre caracterul popular, despre civilizația rusească, despre viitoarea influență a Rusiei asupra vieții intelectuale din Europa. Toate acestea sînt donquijotism, întotdeauna sincer, deseori mișcător, de cele mai multe ori inconsecvent. (P-16)

În genere, se poate spune că slavofilismul ne-a fost insuflat din Occident : el nu conține nici o singură idee esențială (dar absolut *nici una*), care să nu fi fost împrumutată de la anumiți scriitori de mîna a doua, francezi și germani, cu precădere dintre aceia nemulțumiți că diversele lor idei învechite sau așteptări naive nu sînt confirmate de știință. Se știe însă că multe din cele ajunse netrebuincioase într-o țară anume mai pot fi de un oarecare folos în alte țări. Multe idei, ajunse în patria lor cu desăvîrșire înapoiate și fără nici un fel de temei, mai pot încă în alte țări să dobîndească meritul unei relative prospețimi și temeinicii, întrucît ele se contrapun unor idei și mai rămase în urmă, și mai puțin întemeiate ; ele se pot prevala de interesul vioiciunii și noutății și, în această calitate, pot stîrni activitatea intelectului și-l pot orienta spre noi succese, într-un cuvînt, pot fi folosite. (C-10)

Mai avem încă și acum nevoie să învățăm, și nu să facem pe deștepții. Cel care dorește într-adevăr ca în Rusia știința să fie luată în serios, ca la noi să se elaboreze propriul nostru mod independent de a vedea, o orientare națională care să se evidențieze nu doar printr-o barbarie sui-generis (specifică lipsei de civilizație) și prin stîngăcii, cel care efectiv dorește acest lucru nu ne va spune niciodată : îndepărtați-vă de Europa, străduiți-vă să nu le dați crezare savanților și gînditorilor ei. Acela va spune, dimpotrivă : învățați, învățați de la Europa ; mai aveți mult și bine de învățat, străduiți-vă să vă însușiți rezerva de cunoștințe acumulate de veacuri în Occident, străduiți-vă să ajungeți din urmă Europa și să luați de la ea tot ceea ce are ea mai bun, lăsînd la o parte doar ceea ce este pentru ea însăși dăunător și recunoscut ca dăunător, sau ceea ce are efectiv o semnificație exclusiv particulară, națională, iar nouă nu ni se potrivește datorită condițiilor de climă, geografice, istorice ș.a.m.d. Asemenea lucruri sînt însă puține în știință ; aceasta se situează mai presus de mărunțișurile vieții, și cuceririle ei se transmit de la un popor la altul

---

* Katkov, Mihail Nikiforovici (1818—1887), publicist rus. (*n.n.*)

fără să se modifice în conținut și nici chiar în trăsăturile esențiale. Învățați, așadar, de la Europa, culegeți roadele cultivate de știința occidentală! Și cînd o veți cunoaște îndeajuns de aproape și de temeinic, propria voastră înțelegere, de-sine-stătătoare, va apărea de la sine. La orice om care nu este prost va apărea neapărat tendința de a analiza mulțimea datelor de tot soiul acumulate de intelectul său : cu cît vor fi mai multe aceste date și mai puține tendințele preconceput fixate, cu atît va fi judecata mai adevărată. Îngrijiți-vă de adevăr, naționalul va veni de la sine. De el nu veți putea fugi : el sălășluiește în originea voastră, în felul vostru de viață, în întreaga ambianță în care trăiți. (D-7)

Sub aspectul propriei proslăviri era chiar plăcut să ții publicul într-o totală ignoranță cu privire la ceea ce s-a realizat și se realizează în acest Occident putred. De ce să manifeste el atîta curiozitate ?! Dacă va ști prea multe, va îmbătrîni repede și, devenind mai experimentat, va pierde, probabil, tradiționalul respect față de autorități, va începe să judece el singur, ba chiar să se tocmească nu mai prost decît noi ! Las' mai bine ca publicul să rămînă la ceea ce îi spunem noi, las' să privească toate cele cu ochii noștri, lasă-l să judece despre totul prin prisma concepțiilor noastre ! [...] Iată ce se dovedește a fi esența punctelor de vedere ale celor care, indiferent de motive, au devenit păzitorii societății rusești față de contagiunea ideilor occidentale... Acești oameni, discutînd despre seriozitatea educației științifice etc., au favorizat, poate fără să bage chiar ei de seamă, pe acei obscuranțiști care se străduiau tocmai să priveze societatea de orice posibilitate de a judeca, indiferent despre ce, în mod independent, fără să ceară părerea unor autorități demult recunoscute. Și, într-adevăr, de n-ar fi fost contactul cu ideile Occidentului prin intermediul literaturii, s-ar fi lenevit și gîndirea rusească, s-ar fi aventurat în cine știe ce abstracte probleme fantomatice, s-ar fi fărîmițat în fleacuri, adresîndu-se ortografiei ș.a.m.d. ; dar gîndirea rusească s-a trezit și se simte nevoia de a se lua cunoștință de tot ceea ce a elaborat știința din Apus. (D-10)

[...] e timpul să încetăm a ne extazia în fața a ceea ce este european, numai pentru că nu este asiatic, în schimb e timpul să iubim, să stimăm și să tindem către ceea ce este european numai pentru că este *omenesc* și să respingem, în virtutea acestui lucru tot ceea ce e european dar nu conține nimic omenesc, cu aceeași energie cu care respingem tot ceea ce este asiatic pentru că nu conține nimic omenesc. (B-122)

Sînt om și nimic din ce-i omenesc nu-mi este străin * : iată legea în virtutea căreia învățăm limbi străine, înțelegem moravuri străine, ne interesăm de o istorie străină, ne desfătăm cu poezia străină, devenim cetățenii unor popoare care nu mai există și ai unor veacuri ce s-au scurs, ne facem stăpînii trecutului, prezentului și viitorului, domnim peste univers și veșnicie... (B-34)

Se spune că îndoiala submineazā adevărul : o idee mincinoasă și fără nici un Dumnezeu ! Dacă adevărul este atît de firav și de neputincios încît nu se poate susține prin el însuși, ci numai cu ajutorul unor cordoane de protecție și carantine față de îndoială, atunci de ce mai este el adevăr și cu ce este el mai bun și mai presus decît minciuna, și cine mai încearcă să-l creadă ? Se spune : negarea ucide credința. Nu, nu o ucide, o purifică. [...] Noi ne-am înjosi demnitatea națională dacă am începe să ne temem de o gimnastică spirituală care să dăuneze doar membrilor debili ai unei societăți decrepite, dar care să fortifice și să întărească o societate tînără, plină de sănătate și vigoare. Viața se manifestă în conștiință, iar în afara îndoielii nu există conștiință, tot astfel după cum unui corp lipsit de mișcare îi este imposibilă îndeplinirea proceselor organice și a dezvoltării vitale. Pentru spirit, ca și pentru corp, există o gimnastică proprie, în absența căreia spiritul se ofilește, cade în apatia inactivității. (B-32)

---

* Vers din comedia lui Terentius *Heautontimorumenos*, I, 1, 25. *(n.n.)*.

10

CONFRUNTĂRI, ORIENTĂRI

A. *Destine*

Întrucît literatura nu este un fenomen întîmplător, ci decurge din cauze interne necesare, ea trebuie să se dezvolte în mod istoric, ca ceva viu și organic, de neînțeles în amănuntele ei, dar înțeleasă în totalitatea ei cronologică, în integralitatea proceselor ei. [...]

Analizînd literatura indiferent cărui popor, este imposibil să desparți dezvoltarea ei de dezvoltarea societății. (B-24)

[...] cît timp nu se schimbă ideile și obiceiurile societății, e puțin probabil ca vreunul dintre noi să-și schimbe obiceiurile, chiar în ciuda tuturor analizelor posibile ale propriului nostru suflet, întrucît ele sînt susținute de cerințele societății, de situația vieții noastre ; renunțarea la proastele obiceiuri care domnesc în societate este tot atît de dificilă ca și încălcarea obiceiurilor bune care s-au afirmat în societate. [...] Așadar, cel mai bun lucru e să ne gîndim care sînt împrejurările și relațiile ce au generat și sprijină în societatea noastră viciile de care sîntem cu toții nemulțumiți și în ce mod s-ar putea înlătura respectivele împrejurări și ameliora respectivele relații. (C-17)

Întreaga viață intelectuală a Rusiei din anii '30 și '40 s-a redus la literatură și învățămînt. [...] Literatura și instituțiile de învățămînt au fost în acea vreme singurele sfere cinstite, cetățenesc-eroice ale activității unei Rusii nebiruite. (H-40)

[...] întreaga literatură din timpul lui Nikolai, și insistăm în mod deosebit asupra acestui lucru — a fost o literatură de opoziție, un protest neîntrerupt împotriva asupririi guvernamentale, care strivea orice drept omenesc. Asemenea lui Proteu, această opoziție a luat toate formele posibile și a vorbit în toate limbile posibile. (H-41)

Decembriștii sînt părinții noștri mari, bazarovii — fiii noștri risipitori.

De la decembriști ne-au rămas moștenire sentimentul sensibilizat al demnității umane, năzuința spre independență, ura față de sclavie, stima pentru Occident și pentru revoluție, credința în posibilitatea unei răsturnări în Rusia, dorința pasionată de a participa la ea, tinerețea și caracterul intact al forțelor (H-46)

Conflictul dintre literatura rusă și viața înconjurătoare nu s-a manifestat, de altfel, dintr-o dată, atît de plenar și îndîrjit. Înainte de venirea la tron a lui Nikolai I, opoziția literară mai avea în ea ceva indulgent, împăciuitor, rîsul nu-i era încă total îmbibat cu amărăciune. Descoperim acest lucru în fabulele lui Krîlov (semnificația lor ca opoziție nu a fost niciodată cu adevărat înțeleasă) și în renumita comedie a lui Griboedov *Prea multă minte strică*. Cînd însă, după încercarea revoluționară din 1825, întunecatul și opresivul regim al lui Nikolai a început să înăbușe orice demers intelectual, în rîs s-a amestecat o disperare tăcută și concentrată și, în ciuda tăieturilor operate de cenzură, s-a făcut simțită o cu totul altă mîhnire. Comparați, spre pildă, notele triste ale poeziei pușkiniene, cu amărăciunea ce străbate

poezia lui Lermontov ; în prima se simte indignarea în deplinătatea puterii ei, în cea de-a doua — scepticismul deznădăjduit al unui suflet frînt.

Literatura acestei epoci e inaugurată de un prolog care, întocmai ca și inscripția de deasupra porților din *Citta dolente*, taie drumul către viitor și ucide orice speranță. Am în vedere renumita scrisoare a lui Ceaadaev *. Nerecunoscută în momentul de față, în 1835 ea a cutremurat întreaga Rusie. (H-36)

[...] forța vorbei rostite, puterea cuvîntului sînt atît de mari într-o țară redusă la tăcere și obișnuită cu exprimarea neliberă, încît *Scrisoarea* lui Ceaadaev a cutremurat întreaga Rusie gînditoare. Și ea a avut pe deplin dreptul la acest lucru. După *Prea multă minte strică* n-a mai apărut nici o altă operă literară care să fi produs o impresie atît de puternică. Între ele se află un deceniu de tăcere, 14 decembrie, spînzurătorile, ocna, Nikolai. Epoca lui Petru s-a rupt din ambele capete. Locul lăsat liber de oamenii puternici, deportați în Siberia, n-a mai fost luat de alții. Gîndirea se istovea, se muncea, dar încă fără vreun rezultat. Era periculos să vorbești, și nici nu aveai, de fapt, ce spune ; și dintr-o dată s-a ridicat o siluetă tristă și a cerut cuvîntul, pentru a-și rosti liniștit al său *„lasciate ogni speranza“*. (H-30)

Scrisoarea lui Ceaadaev a răsunat ca un foc de armă într-o noapte adîncă. (H-41)

[...] celebra scrisoare a lui Ceaadaev [...] a spart gheața după 14 decembrie. Apăruse în sfîrșit omul cu sufletul suprasaturat de tristețe, care a găsit cuvinte pentru a spune cu frenetică elocință și calm copleșitor tot amarul acumulat de zece ani în sufletul oricărui rus

* *Du developpement des idées révolutionnaires en Rusie*, London, 1853. (Nota lui A. I. Herzen

Ceaadaev, Piotr Iakovlevici (1794—1856), gînditor rus. După publicarea în 1836 a primei sale *Scrisori filosofice*, vehement critice la adresa realității rusești contemporane lui, a fost declarat nebun, interzicîndu-i-se să mai publice. (*n.n.*)

instruit. [...] Fără să fim de acord cu Ceaadaev, înțelegem totuși perfect cum de a ajuns el la acest întunecat și deznădăjduit punct de vedere, cu atît mai mult cu cît, pînă în prezent, faptele pledează pentru el, și nu împotriva lui. Noi credem, iar lui îi e de ajuns să facă semn cu degetul ; noi sperăm, iar lui îi e de ajuns să deschidă ziarul, pentru a-și demonstra dreptatea. Concluzia la care ajunge Ceaadaev nu rezistă nici unei critici, dar nu prin aceasta este importantă respectiva scrisoare ; ea își păstrează însemnătatea datorită lirismului nemulțumirii sale aspre care zdruncină sufletul și-l menține pentru multă vreme sub o impresie apăsătoare. Autorul a fost acuzat de cruzime, dar tocmai ea constituie meritul său cel mai mare. Nu avem de ce să fim cruțați : prea repede uităm situația în care ne aflăm, prea ne-am obișnuit să ne distrăm între zidurile pușcăriei. (H-22)

Prima scrisoare a lui Ceaadaev, care a fost cauza suspendării „Telescopului“ și a izgonirii din Moscova a editorului revistei, a produs, așa cum povestesc toți, o impresie zguduitoare asupra publicului. Ea a stupefiat toată lumea prin disperarea înspăimîntătoare care, așa cum părea pe atunci, o domina. [...] Conținutul scrisorii este cît se poate de simplu. Ceaadaev spune că noi nu ne-am încadrat în viața Europei occidentale, pentru că în viața noastră nu au pătruns noțiunile și moravurile pe care se întemeiază actuala civilizație europeană. Noi mai avem de învățat tot ceea ce încă din primii ani ai copilăriei face parte din viața omului occidental. Învățătura e dificilă și necesită vreme îndelungată, de aceea oameni cu adevărat civilizați sînt încă puțini în societatea noastră, în care domnește în schimb dezordinea concepțiilor și a deprinderilor. Nici chiar cei puțini care se pot numi oameni civilizați, nu duc viața, nu au interesele, nu realizează lucrurile pe care le-am aștepta din partea unui om civilizat și care constituie o cerință interioară. În Europa occidentală nu există o asemenea discordanță, nestatornicie și plictiseală, pentru că acolo societatea, constituită și dezvoltată, susține omul, îi oferă mijloacele pentru o viață și dezvoltare interioară decentă. În societatea noastră nu veți afla nici un sprijin, ci veți descoperi doar haosul care vă va pune în derută, vă va antrena în vulga-

ritate sau vă va duce la dezolare. De unde rezultă că trebuie să ne străduim din răsputeri să ne formăm acele idei mărețe care conduc popoarele cu adevărat civilizate și pe care pînă acum le-am asimilat atît de slab.

Iată esența ideilor din scrisoarea lui Ceaadaev. (C-42)

Am fost atît de multă vreme bătuți, prigoniți, ne-am obișnuit în asemenea măsură să roșim în fața altor popoare și să considerăm ca iremediabile toate ticăloșiile vieții rusești — de la mită pînă la vergi — încît aproape că ne-am pierdut, într-adevăr, încrederea în noi. Acest sentiment nenorocit trebuie neapărat să treacă. Pe deplin îndreptățit spune Goethe :

Mut verloren — alles verloren,
Da wäre es besser nicht geboren * (H-34)

Doar cîntul amplu și răsunător al lui Pușkin răzbătea prin valea sclaviei și a chinurilor ; acest cînt continua o epocă trecută, umplea cu sunetele lui temerare prezentul și își trimitea glasul în viitorul depărtat. Poezia lui Pușkin era o chezășie și o mîngîiere. Poeții care trăiesc în vremuri de deznădejde și decădere nu compun cîntece de acest fel : ele nu sînt cîtuși de puțin potrivite pentru înmormîntări. (H-22)

Nimic nu poate demonstra cu mai multă evidență transformarea care s-a produs în mințile oamenilor începînd cu anul 1825 decît comparația între Pușkin și Lermontov. Pușkin este deseori nemulțumit și mîhnit, lezat și plin de indignare, și totuși dispus să încheie pace [...] Lermontov, în schimb, se obișnuise în așa măsură cu deznădejdea și ostilitatea, încît nu numai că nu căuta vreo ieșire, dar nu vedea nici posibilitatea luptei sau înțelegerii. (H-22)

---

* „Ai pierdut curajul — ai pierdut totul, / Ar fi fost mai bine să nu te fi născut" (Goethe, versuri din ciclul *Sprüche*) (*n.n.*).

Lermontov a fost ucis pe loc, într-un duel. Și nici nu e rău că s-a întîmplat așa ; a fost, doar, un om neliniștit și scria, deși bine, totuși imoral, — ceea ce e clar demonstrat de către Șevîriov * și Buraciko ** [...] Literatura noastră înflorește, întrucît începe, evident, să evite influența dezastruoasă a vicleanului Occident și devine atît de pravoslavnică, încît miroase a moaște, și răsună de clopotele paracliselor atît de autocratic, încît nu mai constă decît din denunțuri, și atît de neaoșist, încît nu se mai exprimă altfel decît prin înjurături de mamă. [...] Într-un cuvînt, nouă viitorul ne strălucește în toate culorile curcubeului, în timp ce Europa putrezește : Franța se pregătește de luptă pentru libertate cu întreaga lume [...]. Prusacii cer o constituție [...] ș.a.m.d. E trist să vezi această prostească efervescență a deșertăciunilor lumești și îmbucurător să citești articolele lui Pogodin ***, Buraciko sau Șevîriov. Dumnezeu este, evident, de partea noastră : el iubește doar pe cei smeriți și se opune celor mîndri. (B-162)

Îngrozitor, amar destin așteaptă pe oricine îndrăznește să-și ridice capul mai sus de nivelul desemnat de sceptrul împărătesc ; fie el poet, cetățean, gînditor — pe toți îi împinge în mormînt soarta implacabilă. Istoria literaturii noastre este sau martirologie, sau registru de ocnă. Dar chiar și cei pe care guvernul i-a cruțat, abia apucă să înflorească și se și grăbesc să se despartă de viață.

La sotto giorni brevi e nebulosi
Nasce una gente a cui il murir non duole. ****

Rîleev	— spînzurat de Nikolai.
Pușkin	— ucis în duel la treizeci și opt de ani.
Griboedov	— ucis mișelește la Teheran.
Lermontov	— ucis în duel, la treizeci de ani, în Caucaz.

---

* Șevîriov, Stepan Petrovici (1806—1864), critic literar rus, istoric al literaturii și poet. (*n.n.*).

** Buraciko, S.O., publicist rus. (*n.n.*).

*** Pogodin, Mihail Petrovici (1800—1875), istoric, scriitor și publicist rus, profesor la Universitatea din Moscova. (*n.n.*).

**** „Acolo unde-s zile scurte, sub cer înnourat, se naște un neam căruia nu-i pare rău să moară" (Petrarca, din ciclul sonetelor pentru Laura) (*n.n.*).

Venevitinov * — omorît de societate, la douăzeci și doi de ani.
Belinski — omorît, la treizeci și cinci de ani, de foame și de mizerie.
Polejaev ** — mort într-un spital militar, după opt ani de serviciu într-un batalion disciplinar în Caucaz.
Baratînski — mort după doisprezece ani de deportare.
Bestujev*** — mort în Caucaz, în fragedă tinerețe, după ocna din Siberia.

„Vai de popoarele care-și ucid prorocii cu pietre", spune Scriptura. Poporul rus nu mai are de ce se teme, soarta lui nefericită nu are cum fi mai rea. (H-21)

Activitatea efervescentă stîrnită de trezirea produsă după moartea țarului Nikolai nu a generat opere mari, dar este remarcabilă prin marea varietate a eforturilor, prin înflăcărarea ei, prin multitudinea problemelor ridicate. În afară de aceasta, nu trebuie să uităm că această epocă ne-a lăsat o carte înspăimîntătoare, un soi de *carmen horrendum*, care va rămîne pentru totdeauna, în văzul tuturor, înscrisă pe frontispiciul ieșirii din domnia întunecată a lui Nikolai, la fel ca inscripția lui Dante deasupra intrării în infern : este *Casa morților* de Dostoievski, o povestire îngrozitoare, al cărei autor n-a bănuit probabil nici el că, zugrăvind cu mîna sa încătușată figurile tovarășilor săi de ocnă, a creat din descrierea moravurilor uneia dintre mișcările siberiene, fresce în spiritul lui Buonarotti. (H-41)

În ultima vreme literatura rusă a fost în mod consecvent fie banală, fie opoziționistă, fie servil-lingușitoare,

* Venevitinov, Dmitri Vladimirovici (1805—1827), poet și critic rus, inițiator, împreună cu A. S. Pușkin, al revistei „Moskovski Vestnik" (*n.n.*).
** Polejaev, Alexandr Ivanovici (1804—1838), poet rus (*n.n.*).
*** Bestujev, Alexandr Alexandrovici (1797—1837), scriitor rus, decembrist (*n.n.*).

fie neiertător critică. [...] Ideea opoziției care începuse să se strecoare în literatura rusă semăna mai degrabă a remușcare ; nemulțumirea de sine se afla în prim-plan. În esență, ea considera că vina nu revine în întregime guvernului, că o parte a acesteia, și încă una mare, apasă asupra vieții noastre, și s-a lansat în analiza ei. (H-37)

Începînd cu Pușkin, în istoria poeziei noastre există un fapt trist, care își mai așteaptă explicația deplină. Tot ce a fost remarcabil în literatura noastră poetică din ultimii patruzeci de ani a suferit influența acestui fapt, întristător. El constă în aceea că sfîrșitul activității fiecărui poet cît de cît remarcabil este marcat de conștiința propriei vlăguiri și de regretul forțelor tinereții irosite zadarnic. O asemenea conștiință transmite întregii activități a poetului o anumită coloratură întunecată, lipsită de bucurie, iar întunecimea acestei lipse de bucurie devine pe an ce trece tot mai densă. Cu atît mai întristător influențează ea sufletul cititorului atent, cu cît la începutul activității poetului sînt totdeauna sesizabile porniri curajoase, vise cuprinzătoare, puternice năzuințe dintre cele mai nobile. Fără să vrei, poetul te antrenează prin forța însuflețirii sale, în special dacă talentul său are dimensiuni cît de cît remarcabile, tu însuți ajungi să dorești ca visele lui să se realizeze, ca elanurile lui să-și afle posibilitatea de a se întruchipa în activitatea practică. Și cînd poetul își începe mărturisirea mîhnită, tristul său cînt funebru la adresa nădejdilor ireversibil spulberate și a forțelor irosite zadarnic, pe tine însuți te trec fiorii și ceva ți se rupe parcă în inimă. Și, totuși, în ultima vreme nu există nici un poet rus remarcabil care să fi rămas cu desăvîrșire străin de această întunecată stare de spirit, care să nu fi început să se înmormînteze de viu. (D-24)

Să nu spuneți cumva că exemplul lui Gogol este un fenomen singular : nu. E adevărat, în nimenea nu a sălășluit atîta energie ca în el, și de aceea moartea nimănui nu a fost atît de înspăimîntătoare cum a fost moartea

lui. Oricum însă, oamenii cei mai buni nu mai puteau îndura apăsarea vieții îndată ce, dezmeticiți din pasiunile tinereții fragede, venea vremea să privească viața cu ochii pătrunzători ai bărbatului, și piereau cu toții. Aerian și voios fusese temperamentul lui Pușkin, dar la treizeci de ani, asemenea lui Gogol, el a fost moralmente istovit, și-a pierdut puterea de a mai fi îndrumătorul națiunii, și în cîțiva ani, nu în urma unui întîmplător concurs de împrejurări, ci pentru că viața pe acest pămînt îi devenise insuportabilă, și el își căuta moartea. Lermontov ? Lermontov era și el bucuros să se despartă cît mai curînd de viață [...] Credeți că și-ar fi căutat certuri și dueluri, dacă viața i s-ar fi părut mai ușoară decît moartea ? Și Kolțov ? O, în cazul lui destinul a fost mai grijuliu și a vrut să-l scutească de dorința morții, preîntîmpinînd orice dorințe : era un om cu o sănătate de fier, dar sănătatea aceasta de fier nu i-a ajuns pentru mai mult de treizeci și doi de ani : grijuliu i-a fost destinul, a vrut să-i preîntîmpine dorințele, dar n-a reușit. [...] Ar fi însă prea lung să-i pomenim pe toți : pe oricare dintre oamenii cu suflet tare i-am aminti, toți s-ar înscrie în această listă. (C-17)

N-aș fi vrut să-ți scriu despre articolul meu dedicat lui Gogol întrucît mi-am fixat ca regulă ca niciodată, cu nimeni, să nu port discuții despre articolele mele, apărîndu-le. De rîndul acesta, însă, îmi încalc regula. [...] Îmi reproșezi că m-am supărat și că nu mi-am stăpînit mînia ? Păi nici n-am vrut așa ceva. Toleranța față de greșeală o mai înțeleg și o apreciez, în orice caz, la alții, dacă nu la mine, dar toleranța față de ticăloșie n-o tolerez. (B-175)

Cea de a doua ediție din *Suflete moarte* a apărut cu o prefață care... care... ne-a speriat. [...] Această prefață ne insuflă vii temeri pentru gloria viitoare a autorului *Revizorului* și al *Sufletelor moarte* (cea trecută este de o temeinicie de neclintit). Ea amenință literatura rusă cu încă o imensă pierdere prematură... Această prefață este în sine stranie, ce să mai vorbim de tonul ei... *C'est le ton qui fait la musique,* spun francezii. În acest ton este o smerenie și o autonegare atît de nemăsurate, încît ele

obligă cititorul să presupună aici, fără voia lui, sentimente cu desăvîrșire opuse... (B-123)

Aceasta este poate cea mai stranie și cea mai plină de învățăminte carte, apărută vreodată în limba rusă *. Cititorul obiectiv va afla în ea, pe de o parte, o lovitură cruntă dată mîndriei omenești, iar, pe de altă parte, se va îmbogăți cu o sumedenie de fapte psihologice ciudate, privind sărmana fire omenească... De altfel, nu va avea cîtuși de puțin dreptate cel care la citirea acestei cărți va fi succesiv stăpînit cînd de o chinuitoare mîhnire, cînd de o bucurie răutăcioasă, mîhnire — pentru faptul că și un om de un talent uriaș poate decădea întocmai ca unul de duzină, bucurie — pentru faptul că tot ceea ce e fals, exagerat, nefiresc nu se poate ascunde niciodată după o mască, ci va fi totdeauna pedepsit fără milă, chiar de către propria banalitate... Sensul acestei cărți nu e chiar atît de trist. Aici este vorba doar despre artă, iar cel mai rău lucru în cazul ei este pierderea unui om pentru artă... (B-124)

Un alt anonim ne-a expediat *Corespondența lui Belinski cu Gogol.* Această corespondență ne era cunoscută dinainte, chiar de la Belinski ; în anul 1847 ea a stîrnit oarecare vîlvă. În orice caz, nu săvîrșim o impietate dacă o tipărim, ea a trecut printr-atîtea mîini, chiar și ale polițailor, încît tipărind-o, tipărim de fapt ceva cunoscut. Belinski și Gogol nu mai trăiesc. Belinski și Gogol aparțin istoriei ruse ; polemica dintre ei este un document mult prea important pentru a nu-l face public dintr-o meschină delicatețe. (H-33)

Mi-am însușit adevărul, și în cuvintele *Dumnezeu* și *religie* văd întuneric, beznă, lanțuri și cnut, și iubesc actualmente respectivele două cuvinte la fel ca pe cele patru care le urmează. Așa este, dar mai departe nu pot spune în presă tot ce cred și cum cred. La dracu' cu ade-

* Este vorba de cartea lui N. V. Gogol *Fragmente alese din corespondența cu prietenii,* apărută la Petersburg în 1847 *(n.n).*

vărul, dacă el nu poate fi făcut public, nu poate fi dus în popor ! Un capital mort. (B-169)

Sentimentul orgoliului jignit mai poate fi suportat. [...] Ceea ce nu poate fi suportat este sentimentul adevărului jignit, al demnității omenești jignite ; nu poți să taci cînd, sub oblăduirea bisericii și apărate cu cnutul, sînt propovăduite minciuna și imoralitatea ca adevăr și virtute. (B-134)

Rusia nu își vede salvarea în misticism, în ascetism, în pietism, ci în succesele civilizației, culturalizării, umanismului. Ea nu are nevoie de predici (a auzit destule), nici de rugăciuni (destule a tot spus), ci de trezirea în popor a sentimentelor demnității umane, de atîtea veacuri pierdute în noroaie și gunoi ; de drepturi și legi conforme nu cu învățăturile bisericii, ci cu bunul simț și cu dreptatea și de îndeplinirea lor, pe cît posibil, riguroasă. (B-134)

Societatea este singură vinovată de fenomenul trist și anormal că literații s-au înfățișat dintr-o dată înaintea ei nu ca oameni înaintați, nu ca fruntași ai progresului, cum au fost totdeauna și pretutindeni, ci ca niște oameni mai mult sau mai puțin înapoiați, timizi și neputincioși. (D-26)

Într-un foileton se declara că poeții apar doar în epocile de restriște din viața popoarelor, și cum noi sîntem cu desăvîrșire fericiți, înseamnă că nu avem trebuință de poeți, și cum nu avem trebuință de poeți, știind acest lucru, poeții mor înainte de vreme... Iată ce înseamnă să învălui subiectul cu o viziune profund filosofică. De altfel, e un fapt de mult demonstrat că foiletonul rusesc este mai filosof decît toți filosofii lumii antice și moderne ; cît privește latura profunzimii de gîndire, combinată în plus cu finețea de spirit, foiletonul rusesc se poate lua la întrecere doar cu vodevilul rusesc...

Și noi care credeam că poeții apar în epocile de puternică dezvoltare interioară a vieții popoarelor, prin urmare în perioadele cu adevărat cele mai fericite, și că noi, rușii, ne aflăm tocmai într-o astfel de perioadă, fapt pentru care au apărut la noi, într-un răstimp atît de scurt, atîția poeți remarcabili ! Și noi care mai credeam, în plus, că, în raport cu viața poporului, poeții nu pot fi fenomene exterioare, întîmplătoare, ci sînt manifestările necesare ale dezvoltării lor interne. (B-133)

B. „*Școala naturală*"

A vorbi despre literatura rusă contemporană înseamnă a vorbi despre așa-numita *Școală naturală* [...]. (B-127)

Cu excepția lui Gogol, care a creat în Rusia o artă nouă, o literatură nouă, și a cărui genialitate este de mult recunoscută nu numai de noi și nu doar în Rusia, descoperim în *Școala naturală* destul de multe talente, de la cele mai remarcabile pînă la cele cu totul obișnuite. Nu însă în talente, nu în numărul lor vedem noi progresul propriu-zis al literaturii, ci în orientarea lor, în maniera lor de a scrie. Talente au existat totdeauna, dar odinioară ele *înfrumusețau natura, idealizau realitatea*, înfățișau, adică, inexistentul, povesteau despre ce nu s-a pomenit, pe cînd azi ele reproduc viața și realitatea în adevărul lor. Din această cauză literatura a dobîndit în ochii societății o semnificație importantă. (B-122)

Între Gogol și Școala naturală este un adevărat abis, și totuși ea purcede de la el, el este părintele ei, el i-a dat nu numai forma, dar i-a indicat și conținutul. (B-181)

Din faptul că Școala naturală provine de la Gogol, nu decurge nici pe departe că ea n-ar fi fost rezultatul întregii dezvoltări anterioare a literaturii noastre și răspunsul la cerințele actuale ale societății noastre, întrucît Gogol însuși, întemeietorul ei, a fost rezultatul întregii dezvoltări din trecut a acestei literaturi și răspunsul la cerințele actuale ale societății noastre. (B-135)

Școala naturală se situează actualmente pe planul întîi al literaturii ruse. Pe de o parte, putem spune, fără a

exagera cîtuși de puțin din cauza vreunei simpatii părtinitoare, că publicul, adică majoritatea cititorilor, e de partea ei : acesta e un fapt, nu o presupunere. [...] Pe de altă parte, despre ce se vorbește fără încetare, se discută în contradictoriu, ce este aproape fără încetare atacat cu îndîrjire, dacă nu Școala naturală ? (B-137)

[...] prin scriitorii din Școala naturală, literatura rusă a pășit pe un drum real și adevărat, s-a adresat izvoarelor și idealurilor originale proprii și a devenit astfel și contemporană, și rusească. (B-137)

Literatura noastră a fost rodul unei gîndiri conștiente, a apărut ca o inovație, a apărut prin imitare. Dar ea nu s-a oprit aici și a tins permanent spre originalitate, spre caracter național ; din retorică ea s-a străduit să devină firească, *naturală*. Tocmai această străduire, marcată de permanente și remarcabile succese, constituie sensul și spiritul istoriei literaturii noastre. Și vom spune, fără ezitare, că la nici un scriitor rus această năzuință n-a dobîndit un asemenea succes ca la Gogol. Acest lucru s-a putut petrece numai printr-o exclusivă întoarcere a artei către realitate, lăsînd la o parte orice idealizări. Pentru aceasta, întreaga atenție a trebuit concentrată asupra mulțimii, asupra masei, a trebui să fie înfățișați oameni obișnuiți și nu doar plăcutele excepții de la regula generală, care-i ispitesc întotdeauna pe poeți să idealizeze și care poartă o pecete străină. Acesta este marele merit al lui Gogol. [...]

[...] Aici întreaga problemă constă în *tipuri,* iar *idealul* nu se înțelege ca înfrumusețare (prin urmare, ca minciună) ci ca o relație în care autorul plasează tipurile create de el, în conformitate cu ideea pe care dorește s-o dezvolte în lucrarea sa. [...] În vremea noastră, arta a ajuns din urmă teoria. [...] De altfel, influența teoriei nu o evită totdeauna nici talentele, chiar și cele geniale. Gogol face parte dintre cei puțini care au evitat cu desăvîrșire orice influență a teoriei, oricare ar fi fost aceasta. Fiind în stare să înțeleagă arta și să se minuneze de ea în lucrările altor poeți, el a mers totuși pe drumul său, urmîndu-și profundul și fidelul instinct artistic cu

care a fost în mod generos înzestrat de natură, fără să se lase ispitit de succesele altora, pe care să-i imite. (B-137)

Odată cu apariția lui Gogol, literatura noastră s-a orientat exclusiv spre viața rusească, spre realitatea rusă. Prin aceasta, ea a devenit poate mai unilaterală și chiar mai puțin variată, în schimb mai originală, mai autentică și, în consecință, mai adevărată. (B-113)

[...] în lucrările sale, Gogol se ține riguros de sfera realității rusești cotidiene. [...] Din acest punct de vedere, Gogol este cel mai național dintre toți poeții ruși [...]. (B-113)

Toate operele lui Gogol sînt dedicate exclusiv înfățișării universului vieții rusești și el nu are rival în arta de a o reproduce în întregul ei adevăr. El nu îndulcește nimic, nu înfrumusețează nimic, în temeiul vreunei dragoste de ideal sau al unor anumite idei anterior însușite, sau al unor pasiuni obișnuite [...]. (B-137)

Am mai spus-o, trăsăturile distinctive ale naturii lucrărilor domnului Gogol sînt simplitatea subiectului, adevărul desăvîrșit al vieții, caracterul național, originalitatea — toate trăsături generale ; apoi, fiorul comic, întotdeauna învins de sentimentul unei profunde tristeți și amărăciuni — ca trăsătură individuală.

În poezia reală, *simplitatea subiectului* este unul din semnele cele mai sigure ale poeziei autentice, ale unui talent autentic și totodată matur. [...]

[...] Tocmai în aceasta constă sarcina poeziei reale, anume în a extrage poezia vieții din proza vieții și în a cutremura sufletul cu această viață. Și cît este de viguroasă și de profundă poezia domnului Gogol în aparenta ei simplitate și insignifianță ! [...]

Adevărul desăvîrșit al vieții se împletește strîns în nuvelele domnului Gogol cu simplitatea subiectului. El nu flatează viața, dar nici nu o ponegrește ; el e bucuros să poată da la iveală tot ce conține ea frumos, omenesc, dar în același timp nu ascunde deloc nici urîciunile ei.

Și într-un caz, și în celălalt el e fidel vieții pînă la ultima limită. [...]

Mai există însă și o altă originalitate, care decurge din individualitatea autorului și este o consecință a culorii ochelarilor prin care privește el lumea. Această originalitate constă la domnul Gogol, așa cum am spus mai sus, într-un fior comic totdeauna învins de sentimentul unei adînci amărăciuni. (B-4)

[...] nu ne miră cîtuși de puțin această nepotolită vrăjmășie la adresa lui Gogol, ceea ce ne miră este neputința dușmăniei față de el, extrema stîngăcie a atacurilor împotriva lui. [...] Gogol își zugrăvește tablourile cu noroi — spune revista „Severnaia Pcela" ; chiar dacă ar fi așa, ce este rău în asta, dacă tablourile sale pictate cu noroi sînt mai reușite decît tablourile pictate în culori ? Se spune că Michelangelo a desenat o dată pe un zid, cu *cărbune,* conturul unui cap și că această schiță a fost incomparabil superioară multor milioane de tablouri pictate nu în cărbune pe zid, ci pe hîrtie în culori scumpe... Problema nu constă în materiale, ci în creație, în execuție. (B-107)

[...] pînă în zilele noastre mai există mulți oameni care se ridică împotriva lui Gogol. În această privință destinul său literar se deosebește fundamental de cel al lui Pușkin. Pușkin a fost încă demult recunoscut de toată lumea ca scriitor foarte mare, incontestabil foarte mare ; numele său reprezintă pentru fiecare rus care citește și chiar care nu citește o autoritate sfîntă, așa cum sînt, de exemplu, Walter Scott o autoritate pentru orice englez, Lamartine sau Chateaubriand pentru francez, sau — ca să trecem într-un domeniu mai elevat — Goethe pentru german. Orice rus este un admirator al lui Pușkin și nimeni nu consideră incomod să-l accepte ca foarte mare scriitor, întrucît celebrarea lui Pușkin nu obligă la nimic, înțelegerea meritelor sale nu e condiționată de nici un fel de însușiri de caracter deosebite, de nici un fel de dispoziții intelectuale deosebite. Gogol aparține, dimpotrivă, acelei categorii de scriitori. față de care dragostea presupune o stare de spirit identică cu a lor, întrucît opera lor reprezintă slujirea unei bine determinate năzuințe

morale. În raport cu astfel de scriitori, cum sînt de exemplu George Sand, Béranger, chiar Dickens și parțial Thackeray, publicul se împarte în două părți : una, în dezacord cu năzuințele lor, este indignată ; cealaltă, însă, care simte ca ei, îi iubește pînă la abnegație ca reprezentanți ai propriei sale vieți morale, ca apărători ai propriilor ei dorințe înflăcărate și ai gîndurilor ei cele mai intime. (C-8)

Gogol a dat literaturii în proză din epoca noastră o orientare, după cum Lermontov a dat orientarea întregii literaturi în versuri din ultimul timp. Și orientarea dată de Gogol este deosebit de fertilă pentru literatură și pentru limbă, care tocmai de aceea acum învață și tot învață să vorbească așa cum trebuie despre lucruri simple și care nu mai dau cu solemnitate și importanță lecții publicului, ci discută cu el. (B-99)

De ce se prelungește perioada gogoliană un număr de ani, care, odinioară, ar fi fost suficienți pentru două sau trei perioade ? Poate, pentru că sfera ideilor gogoliene este atît de profundă și de largă, încît e nevoie de mult mai multă vreme pentru prelucrarea lor deplină de către literatură, pentru însușirea lor de către societate, condiții de care, evident, depinde dezvoltarea ulterioară a literaturii, întrucît numai după ce ai ingerat și digerat o anumită mîncare poți pofti alta nouă, numai după ce ți-ai asigurat deplina folosire a ceea ce ai dobîndit trebuie să pornești în căutarea a noi achiziții [...]. (C-8)

[...] excepționala însemnătate a lui Gogol pentru literatura rusă nu se definește complet doar prin aprecierea propriilor sale lucrări. Gogol este important nu numai ca scriitor genial, ci totodată ca întemeietor de școală — singura școală cu care se poate mîndri literatura rusă —, întrucît nici Griboedov, nici Pușkin, nici Lermontov, nici Koltov n-au avut discipoli ale căror nume să fi fost importante pentru literatura rusă. Să fim convinși că întreaga noastră literatură, în măsura în care nu s-a format sub influența unor scriitori străini, are tangență cu Gogol — numai așa întreaga lui însemnă-

tate pentru literatura rusă ni se va înfățișa în dimensiunile ei reale. (C-8)

[...] după Jukovski a apărut Pușkin, după Pușkin — Gogol, și [...] fiecare din acești oameni a adus cîte un element nou în literatura rusă, i-a lărgit conținutul, i-a schimbat mersul ; ce noutate a fost însă introdusă în literatură după Gogol ? Răspunsul va fi : orientarea gogoliană rămîne pînă azi în literatura noastră singura orientare viguroasă și fertilă. Chiar dacă pot fi amintite cîteva lucrări relativ bune și încă două-trei excelente care să nu fi fost pătrunse de o idee înrudită cu ideea creațiilor gogoliene, ele au rămas, în ciuda meritelor lor artistice, fără ecou în public și aproape fără însemnătate în istoria literaturii. Da, în literatura noastră continuă pînă azi perioada gogoliană — și au trecut deja douăzeci de ani de la apariția *Revizorului,* și douăzeci și cinci de la apariția *Serilor în sat la Dikanka,* răstimp în care, odinioară se succedau două-trei orientări. Actualmente domină una și aceeași orientare și nu știu dacă vom putea spune curînd : „în literatura rusă a început o perioadă nouă“. (C-8)

[...] filosofia eclectică s-a oprit totdeauna la jumătatea drumului, s-a străduit să se situeze în *mediocritatea de aur,* să adauge un „da“ atunci cînd spune „nu“, să recunoască principii care nu permit aplicarea lor, să respingă principii care le admit aplicarea. *Revizorul* și *Suflete moarte* au fost contrariul hotărît al acestei reguli de a strica impresia produsă de întreg prin adaosuri inutile și amendamente nejustificate ; ca lucrări artistice, ele produc un efect integral, plenar, bine determinat, nediluat de ajustări exterioare și samavolnice, străine ideii de bază ; de aceea, adeptului unei filosofii eclectice ele i se vor părea, prin conținutul lor, unilaterale, exagerate, nedrepte. Prin formă ele s-au constituit în contrariul desăvîrșit al tendințelor îndrăgite de romanticii francezi și de adepții lor ruși. *Revizorul* și *Suflete moarte* nu au nici una dintre calitățile pentru care N. A. Polevoi * considera *Notre Dame de Paris* a lui Victor Hugo o mare

* Polevoi, Nikolai Alexeevici (1796—1846), scriitor, publicist și istoric rus. *(n.n.).*

creație literară și pe care s-a străduit să le dobîndească în propriile sale lucrări : acolo aveam de-a face cu o intrigă vicleană, pe care doar o fantezie supraexcitată o poate imagina, cu personaje inexistente în lume, cu situații de excepție, neverosimile, cu un ton exaltat, înflăcărat ; dincoace — intriga este un fapt cotidian, cunoscut de toată lumea, caracterele — banale, întîlnite la orice pas, tonul — de asemenea obișnuit. Conform principiilor celor ce se entuziasmează de *Notre Dame de Paris,* așa ceva e considerat ca lipsit de vigoare, vulgar, trivial. N. A. Polevoi a procedat cît se poate de consecvent condamnîndu-l pe Gogol atît ca gînditor, cît și ca estetician. Nu încape îndoială că tonul acuzării nu ar fi fost atît de violent, dacă alții nu l-ar fi lăudat pe Gogol, și dacă acești alții nu ar fi fost adversarii lui N. A. Polevoi — esența judecății ar fi rămas însă aceeași ; ea era în funcție de prejudecățile filosofice și estetice ale criticului și nu de relațiile lui personale. (C-8)

Povestirile cu care a debutat Gogol reprezintă o serie de tablouri autentic frumoase, înfățișînd moravurile și natura Malorusiei *, tablouri pline de veselie, de grație, de vioiciune și dragoste. Asemenea povestiri sînt în Velikorusia * imposibile, din cauza inexistenței subiectului și a eroilor. La noi, scenele din viața poporului dobîndesc imediat un caracter întunecat și tragic — spun „tragic“ doar în sensul lui Laokoon — care îl apasă pe cititor. Este un tragic al soartei, căruia omul îi cedează fără împotrivire. Tristețea se preface aici în fervoare și disperare, rîsul — în ironie amară și plină de ură. Cine poate să citească fără să se cutremure de indignare și rușine remarcabila nuvelă *Anton Goremîka* sau capodopera lui I. Turgheniev *Însemnările unui vînător ?* [...] Gogol lasă la o parte poporul și se ia de doi dintre dușmanii săi cei mai înverșunați : cinovnicul și moșierul. Nimeni, niciodată pînă la el n-a mai scris un astfel de curs complet de anatomie patologică a *cinovnicului* rus. Rîzînd, el pătrunde fără milă în cele mai tainice unghere ale acestui suflet murdar și nociv. Comedia lui Gogol *Revizorul,* ro-

* Denumiri date Ucrainei și respectiv Rusiei *(n.n.).*

manul său *Suflete moarte* sînt o înfricoșătoare spovedanie a Rusiei contemporane. [...]

Suflete moarte a cutremurat întreaga Rusie. Să aduci astfel de acuzații Rusiei contemporane era indispensabil. Este o istorie a maladiei, scrisă de o mînă de maestru. Poezia lui Gogol este țipătul de groază și de rușine al rusului căzut sub influența unei vieți triviale, atunci cînd, dintr-o dată, își vede în oglindă chipul îndobitocit. Dar, pentru ca un astfel de țipăt să se smulgă din piept, trebuia ca acolo să fi rămas ceva sănătos, să fi palpitat marea forță a renașterii. [...] Poezia, proza, arta și istoria ne-au arătat formarea și dezvoltarea acestui mediu stupid, ale acestor moravuri jignitoare, a acestei puteri monstruoase, dar nimeni nu a indicat vreo ieșire. Trebuia să te adaptezi, așa cum, ulterior, a făcut-o Gogol ? Sau să alergi în întîmpinarea morții, ca Lermontov ? Să ne adaptăm, ne-a fost imposibil, să murim — ne-a displăcut ; ceva în străfundurile inimii noastre ne spunea că e încă prea devreme să plecăm ; părea că dincolo de *sufletele moarte* mai sînt încă *suflete vii*. (H-22)

De mult n-au mai apărut în literatura rusă niște povestiri care să trezească un interes atît de general precum *Schițele din gubernii* ale lui Șcedrin, editate de domnul Saltîkov. Principala cauză a succesului uriaș al acestor povestiri este evidentă pentru oricine. Ele conțin foarte mult adevăr, un adevăr viu și extrem de important. [...] Adevărul formulat de consilierul de curte Șcedrin, un adevăr deseori foarte amar, n-a stîrnit din partea celor puțini, cărora el le este neplăcut, acele atacuri furibunde care, cu cincisprezece ani în urmă, le-au avut de întîmpinat *Revizorul* și *Suflete moarte*. Înseamnă că nu am trecut zadarnic prin experiența vieții ; înseamnă că oamenii care pînă nu de mult se încumetau cu atîta impertinență să afirme că adevărul poate fi dăunător, că lingușeala și înșelăciunea sînt de preferat adevărului sau au dispărut, sau nu se mai simt în momentul de față atît de tari. (C-26)

Grea, epuizantă, ucigătoare este sarcina scriitorului negativ, dar el nu are de ales, căci nu poate să se împace cu fenomene care-i produc o profundă scîrbă fiziologică ; el nu poate, evident, să se modeleze după voia vieții înconjurătoare și nici să recreeze această viață în așa fel încît ea să-i fie pe plac și să-i trezească simpatia. Așadar, urmează sau să tacă, sau să vorbească înflăcărat, veninos, uneori batjocoritor, turburîndu-i și pe ceilalți și pe sine însuși. Publicul nostru a început să înțeleagă inevitabilitatea orientării negative. (P-15)

De pe înălțimile inaccesibile ale marilor idealuri, a căror împlinire pe pămînt n-a văzut-o și n-a întîlnit-o nimeni, literatura noastră a coborît pe pămînt și s-a apucat de prelucrarea realității contemporane, reprezentată de mulțime. Prin acest lucru, ea s-a transformat dintr-o distracție deșartă în obiectul unei ocupații eficiente. În ea s-au afirmat acum două elemente mari, străjuitoare ale unui gust estetic sănătos, împotriva a tot ce e frazeologie, forțat, nefiresc, slab, sentimental, mincinos : avem în vedere *ironia* și *umorul*. Așa s-a deschis pentru literatura noastră drumul larg, drept și sigur spre succese autentice și fertile. (B-114)

[...] literatura noastră a început cu satira, a continuat cu satira și pînă astăzi se sprijină pe satiră ; totuși, aceasta nu a devenit încă un element esențial al vieții poporului, nu constituie o necesitate serioasă pentru societate, ci continuă să fie pentru public ceva străin, un lux, un amuzament, în nici un caz o cauză. (D-34)

C. „*Omul de prisos*“

Literatura rusă începe ca atare doar din secolul al XVIII-lea, adică de la reforma lui Petru I. Ea a ieșit din această reformă, ca o nouă Minervă, înarmată din cap pînă în picioare cu diplome și îmbrăcată în mundir academic. N-a trecut prin perioada naivă caracteristică unei creșteri normale. Se naște în satirele prințului Cantemir *, se maturizează în comediile lui Fonvizin, pentru

* Antioh Cantemir (*n.n.*).

a se desăvîrşi în rîsul amar al lui Griboedov, în ironia neiertătoare a lui Gogol şi în negarea curajoasă şi neîngrădită proclamată de şcoala nouă.

Singurul mare poet şi mare artist care ar putea constitui o excepţie prin cîntul său cuprinzător, răsunător, prin calmul lui frumos este Puşkin ; numai că el ne-a conturat figura tristă şi întru totul naţională a lui Oneghin, a *omului de prisos*. (H-41)

[...] isprava lui Griboedov : împreună cu *Oneghin*-ul lui Puşkin, *Prea multă minte strică* a fost un prim exemplu de înfăţişare poetică a realităţii ruse în sensul larg al cuvîntului. Din acest punct de vedere, amîndouă aceste opere au pus temelia literaturii ulterioare, au fost o şcoală din care au ieşit şi Lermontov, şi Gogol. Fără *Oneghin*, ar fi fost imposibil *Un erou al timpului nostru*, după cum fără *Oneghin* şi fără *Prea multă minte strică*, Gogol nu s-ar fi simţit pregătit pentru înfăţişarea atît de adevărată şi profundă a realităţii ruse. (D-60)

În *Oneghin* vedem reprodus poetic în primul rînd tabloul societăţii ruse, surprinsă într-unul dintre cele mai interesante momente ale dezvoltării sale. Din acest punct de vedere *Evgheni Oneghin* este un poem istoric în cel mai deplin înţeles al cuvîntului, cu toate că printre eroii săi nu se află nici un personaj istoric. Meritul istoric al poemului este cu atît mai mare cu cît el a fost în Rusia o primă şi strălucită încercare de acest fel. Prin el, Puşkin nu se manifestă doar ca poet pur şi simplu, ci şi ca reprezentant al conştiinţei de sine a societăţii, pentru prima oară trezită : un merit nemărginit ! (B-60)

Nemaivorbind de meritele lui estetice, *Oneghin* are, pentru noi ruşii, o uriaşă însemnătate istorică şi socială. (B-60)

[...] există romane a căror idee constă în aceea că n-au un sfîrşit, pentru că şi în realitate sînt evenimente fără deznodămînt, existenţe fără ţel, fiinţe indefinite, de nimeni înţelese, nici chiar de ele însele, într-un cuvînt ceea

ce în franceză se cheamă *les êtres manqués, les existences avortées*. Şi aceste fiinţe sînt deseori înzestrate cu mari calităţi morale, cu mari forţe sufleteşti ; promit mult, realizează puţin sau nimic. Acest lucru nu depinde de ele însele ; aici este acel fatum ce sălăşluieşte în realitatea care le învăluie ca aerul, şi din care nu stă în puterea sau voinţa vreunui om să se elibereze. Un alt poet ne-a prezentat un alt Oneghin, cu numele de Peciorin ; Oneghin al lui Puşkin se lasă, cu o anumită jertfire de sine, pradă plictisului ; Peciorin — eroul lermontovian — se bate disperat cu moartea şi vrea să-i smulgă cu sila partea lui ; căile sînt diferite, rezultatul — unul şi acelaşi : ambele romane sînt la fel de lipsite de sfîrşit ca şi viaţa şi activitatea celor doi poeţi. (B-60)

Oneghin a fost un *egoist în suferinţă* [...]. El poate fi considerat un *egoist fără voie* ; în egoismul său trebuie să vedem ceea ce anticii numeau „fatum". (B-60)

Spre cinstea ei, literatura rusă şi-a dovedit de mult năzuinţa de a fi o oglindă a realităţii. Ideea de a înfăţişa în roman *„un erou al timpului nostru"* nu-i aparţine exclusiv lui Lermontov. *Evgheni Oneghin* este şi el un erou al timpului său, dar în ideea aceasta a fost devansat, fără să fi fost de nimeni întrecut în arta şi desăvîrşirea de a o duce la bun sfîrşit, chiar şi Puşkin. Ideea aceasta îi aparţine lui Karamzin. El a fost primul care a încercat, nu o dată, să o realizeze. (B-93)

Domnul Dudîşkin a citit în seria veche din „Otecestvennîe zapiski" şi în primii ani ai „Sovremennik"-ului că locul lui Evgheni Oneghin a fost luat în societatea noastră şi în literatură de Peciorin, iar locul lui Peciorin — de Beltov ; de curînd a citit în „Sovremennik" că acestor personaje le-a urmat Rudin şi s-a gîndit să dezvolte această paralelă, înţelegînd-o însă în cu totul alt sens decît fusese ea expusă ; lui i s-a năzărit că Peciorin este o copie după Oneghin, Beltov o copie după Peciorin, şi continuarea firească a acestei greşeli a fost că i s-a năzărit să vadă şi în Rudin o copie după Peciorin.

Dar paralela între aceștia n-a fost făcută nici pe departe pentru a demonstra asemănările dintre cei patru oameni din patru epoci diferite ale evoluției sociale, ci anume pentru a demonstra deosebirea dintre caracterele epocilor cărora ei le-au aparținut.

Oneghin se plictisește pentru că, deși este bun, el e în fond un om steril, saturat de lecturi din Byron, răsfățat de societate. El singur nu știe ce dorește, după ce tînjește și e de fapt stăpînit de plictis, deoarece nu are pentru cine suferi în mod serios, deoarece nu are nici o idee viguroasă în cap, iar inima i se consumă în flirturi.

Peciorin este un om cu totul alt caracter și alt nivel de dezvoltare. Sufletul lui e, într-adevăr, foarte puternic, însetat de pasiune, voința îi este cu adevărat neclintită, capabilă de acțiuni energice, dar el se preocupă exclusiv de propria sa persoană. Nici un fel de probleme generale nu-l interesează. Mai este nevoie să spunem că Beltov este cu totul altfel, că problemele personale sînt pentru el de importanță minoră ? Dar Beltov nu află încă nici o înțelegere din partea societății și se chinuiește din cauză că nu are absolut nici un cîmp de acțiune. Toate aceste trei tipuri au fost înfățișate ca ideale. Rudin nu e nici pe departe înfățișat ca ideal — și doar spre sfîrșitul povestirii autorul se îmbunează întrucîtva față de personajul introdus de el și, considerînd că a prezentat suficient de subliniat neajunsurile acestuia, spune că sălășluiește în el și ceva bun, anume dorința arzătoare de a munci, de a munci neobosit ; dar, adaugă el, întorcîndu-se la precedentul punct de vedere din care îl contemplase de-a lungul întregii sale povestiri, această dorință a lui a fost de prea puțină utilitate, pentru că Rudin n-avea suficient spirit practic, n-avea capacitatea de a aborda lucrurile din latura corespunzătoare. Observați deosebirea dintre Rudin și Beltov : unul este o natură contemplativă, inactivă, poate pentru că încă nu venise vremea să se înfățișeze oamenilor activ. Celălalt muncește, muncește neostoit — dar aproape fără rezultat. Încă și mai puțin poate fi descoperită vreo asemănare între Rudin și Peciorin : unul este un egoist care nu se gîndește la nimic altceva decît la propriile sale plăceri ; celălalt — un entuziast, care uită cu desăvîrșire de sine și e total copleșit de interesele generale ; unul trăiește

pentru propriile sale pasiuni, celălalt — pentru ideile sale. Sînt oameni ai unor epoci diferite, cu temperamente diferite, oameni ce se află într-un perfect contrast unul cu celălalt. Mai degrabă veți găsi o asemănare între Don Quijote și Manfred, între Faust și Don Juan, decît între Rudin și Peciorin sau Oneghin, care se află la o distanță încă și mai mare de Rudin. (C-30)

Pretutindeni, indiferent care ar fi natura poetului, oricare ar fi modul său personal de a concepe faptele eroului său, eroul acționează la fel ca toți ceilalți oameni cumsecade, care, asemenea lui, au fost creați de ceilalți poeți : atîta timp cît nu este vorba de o acțiune, ci trebuie doar ocupată vremea de prisos, umplut capul trîndav sau inima trîndavă cu discursuri și visări, eroul se manifestă cît se poate de vioi : cînd lucrurile ajung pînă acolo încît dorințele și sentimentele trebuie să fie exprimate cu preciziune, marea majoritate a eroilor începe să șovăie și să-și simtă limba împleticită. Cîțiva dintre cei mai temerari, mai reușesc cum-necum să-și adune puterile și să spună cîte ceva, într-o limbă împiedicată, care să ne dea o vagă noțiune cu privire la gîndurile lor. Dar dacă-i vine cuiva ideea să ia drept bune dorințele lor și să spună : „dacă doriți cutare sau cutare lucru, sîntem foarte mulțumiți, începeți dar să acționați, iar noi vă vom susține" — această replică va face ca jumătate din cei mai viteji eroi să leșine, iar ceilalți să vă reproșeze cu grosolănie că i-ați pus într-o situație neplăcută, spunînd că nu s-au așteptat din partea voastră la asemenea propuneri, că li se învîrtește capul, că nu-și pot aduna gîndurile, întrucît „cum de este posibil atît de curînd ?" și că totodată „ei sînt doară oameni cinstiți" și nu numai cinstiți, dar și foarte la locul lor, și nu vor să vă pricinuiască neplăceri, că în genere nu poți să te agiți chiar pentru toate cele despre care vorbești neavînd ceva mai bun de făcut și că cel mai bine ar fi să nu te mai apuci de nimic, întrucît totul presupune griji și neplăceri, și ceva bun oricum nu se poate întîmpla acum, pentru că, așa cum am mai spus, ei nu s-au așteptat nicicum ș.a.m.d. Așa arată „oamenii noștri cei mai buni" — toți seamănă cu Romeo al nostru. [...] Romeo al nostru este un om foarte inteligent

care, cam pe la vîrsta de treizeci de ani, trecînd prin multe în viață, și-a făcut o rezervă bogată de observații privitoare la sine și la alții. De unde provine, atunci, incredibila sa lipsă de perspicacitate ? De vină sînt două împrejurări, dintre care, de altfel, una decurge din cealaltă, așa că totul se reduce la una singură. El nu este obișnuit să înțeleagă ceva măreț și viu, întrucît viața lui a fost mult prea meschină și neîndurătoare, iar toate relațiile și problemele obișnuite pentru el — mărunte și dure. Aceasta în primul rînd. În al doilea rînd — el se intimidează, se retrage neputincios din fața a tot ceea ce necesită o hotărîre generoasă, un risc nobil, din nou pentru că viața l-a învățat în toate cele numai cu o meschinărie incoloră. (C-31)

[...] în toate versurile, povestirile, romanele revine unul și același tip — tipul tînărului plin de năzuințe nobile, dar frînt, fugind încotro vede cu ochii ; el dorește să dispară, să plece din viață, ca o ființă de prisos, nefolositoare, care nu și-a găsit locul.

Oneghin și Vladimir Lenski ai lui Pușkin, Peciorin al lui Lermontov și eroii povestirilor timpurii ale lui Turgheniev sînt toți una și aceeași personalitate. Să vadă aici doar o imitare a lui Byron, doar o visare idealistă, au putut numai oamenii lipsiți de înțelegere și sentiment. Aici e mai degrabă o reflectare a domniei lui Nikolai, o consecință a influenței ei. Sufletul tînăr al unei generații prigonite, înjosite, înlăturate cu duritate — a fugit cu dispreț de realitate și și-a căutat idealul în depărtări. S-a trezit conștiința că în inimile noastre trăiește o năzuință către o altă existență decît aceea de scrib necuvîntător, de soldat tăcut, de funcționar-escroc și moșier jefuitor.

Această ființă ideală, acest *„străin* printre ai săi“ își întorcea fără încetare privirile către Occident, și acest lucru era firesc. Patria civilizației sale, a gîndirii sale se afla în afara Rusiei. Spre deosebire de Nikolai care recunoștea deschis că nu vede nevoia de civilizație, de Nikolai căruia tot ceea ce e omenesc îi era străin, îndepărtata Europă revoluționară, cu aureola anului 1830, nouă trebuia să ne apară ca un pămînt al făgăduinței. (H-36)

Alături de Oneghin, Pușkin l-a plasat pe Vladimir Lenski, o altă victimă a vieții rusești, viceversa decît Oneghin. El este suferința acută alături de cea comică. Este una dintre acele firi integre, pure, ce nu se pot aclimatiza într-un mediu depravat și nebun ; luînd viață, ele nu mai au nimic altceva de luat din solul acesta necurat, decît poate doar moartea ; adolescenți — jertfe ispășitoare — tineri, palizi, cu stigmatul destinului pe chip, ei se perindă ca un reproș, ca o remușcare, și noaptea tristă în care „ne mișcăm și zăbovim“ devine și mai neagră.

Pușkin a schițat caracterul lui Lenski cu tandrețea pe care o încearcă omul față de visurile propriei sale tinereți, față de amintirile vremurilor cînd era plin de nădejdi, de puritate, de neștiință. Lenski este ultimul strigăt al conștiinței lui Oneghin, întrucît acesta este chiar el, este idealul său tineresc. Poetul a înțeles că un astfel de om nu are ce căuta în Rusia, și l-a ucis cu mîna lui Oneghin, a aceluiași Oneghin care-l iubea și care, țintind în el, nu voia nici să-l rănească. [...]

Între aceste două tipuri, între entuziastul altruist, poetul, și omul obosit, înrăit, de prisos, între mormîntul lui Lenski și plictisul lui Oneghin curge domol rîul adînc și murdar al Rusiei civilizate, cu aristocrații, birocrații, ofițerii, jandarmii, marii prinți și împăratul ei, o masă informă și necuvîntătoare de josnicie, servilism, cruzime și invidie, care tîrăște și înghite totul, „acea vîltoare — cum spune Pușkin — în care ne scăldăm împreună, iubite cititor“ (H-21)

Oneghin nu este nici Hamlet, nici Faust, nici Manfred, nici Oberman, nici Trenmor, nici Karl Moor ; Oneghin este rus, el este posibil doar în Rusia, acolo este el necesar, acolo îl întîlnești la orice pas. Oneghin este un trîndav, pentru că e un om care nu s-a ocupat niciodată cu nimic ; el este omul de prisos în acest mediu în care se află, fără să aibă forța necesară de a se smulge din el. Este omul care experimentează viața pînă în pragul morții și-ar dori să încerce moartea pentru a afla de nu este ea mai bună decît viața. El încearcă de toate, fără să ducă nimic la bun sfîrșit ; cu cît meditează mai mult, cu atît face mai puțin ; la douăzeci de ani este bătrîn, iar spre bătrînețe întinerește, mulțumită dragostei. Ca

noi toți, așteaptă și el, tot timpul, ceva, pentru că omul nu e atît de smintit, încît să creadă în prelungirea situației actuale din Rusia. Nu s-a întîmplat nimic, și viața a trecut.

Figura lui Oneghin este într-atît de națională, încît o întîlnești în toate romanele și poemele care dobîndesc în Rusia oarecare notorietate, și asta nu pentru că s-ar dori copierea lui, ci pentru că îl afli permanent în preajma ta sau chiar în tine însuți.

Ceațki, eroul celebrei comedii a lui Griboedov, este un Oneghin-raisonneur, fratele său mai mare.

Un erou al timpului nostru de Lermontov este fratele său mai mic. Oneghin apare chiar și în lucrări de însemnătate secundară; înfățișat poate deformat sau incomplet, el este oricum totdeauna ușor de recunoscut. Și dacă nu este chiar el, atunci este cel puțin dublul său. Călătorul tînăr din *Tarantasul* domnului Sologub este un oneghin mărginit și prost-crescut. Problema e că noi toți sîntem, mai mult sau mai puțin, oneghini, dacă, evident, nu preferăm să fim *funcționari* sau *moșieri*. (H-21)

[...] oneghinii și peciorinii erau întru totul autentici, exprimau suferința reală și sfîrșirea vieții rusești din vremea lor. Destinul trist al omului de prisos, al omului pierdut, a apărut atunci nu doar în poeme și în romane, ci și pe străzi și în saloane, la țară și în orașe, numai pentru că acesta s-a dezvoltat ca *om*. [...] Dar timpul oneghinilor și al peciorinilor a trecut. Actualmente în Rusia nu mai sînt oameni de *prisos*, dimpotrivă, actualmente nu ne ajung mîinile pentru arăturile noastre uriașe. Cine nu-și găsește acum de lucru, nu mai are pe cine da vina, acela este într-adevăr un om *gol pe dinăuntru*, o bășică umflată sau un leneș. De aceea, oneghinii și peciorinii se transformă cît se poate de firesc în oblomovi. (H-38)

Entuziastul Ceațki (eroul comediei lui Griboedov), decembrist în adîncul sufletului, îi cedează locul lui Oneghin, eroul lui Pușkin, un om care se plictisește și își resimte colosala inutilitate. Oneghin, care a intrat în viață cu zîmbetul pe buze, devine, cu fiecare cînt, tot mai întunecat și mai întunecat, și, în cele din urmă, înghițit de vid, dispare fără să lase vreo urmă, vreun gînd. Tipul fusese descoperit și de atunci fiecare roman, fiecare poem și-au avut oneghin-ul lor, adică pe omul condamnat la trîndăvie, inutil, abătut din drum, pe omul străin în propria sa familie; nedorind să facă vreun rău, dar neputincios în a face bine, el nu face în cele din urmă nimic, deși încearcă totul, cu excepția, de altfel, a două lucruri: primul — nu trece niciodată de partea guvernului, și al doilea — nu e niciodată capabil să treacă de partea poporului. (H-41)

Oneghinii și peciorinii au trecut,
Rudinii și beltovii trec,
Bazarovii vor trece...

și încă foarte curînd. Sînt personaje mult prea exagerate, prea didactice, prea înșurubate pentru a se putea menține multă vreme. [...] N-ar fi, de aceea, mai interesant ca, în loc de a-i asmuți unul împotriva celuilalt pe Bazarov și Rudin, să lămurim în ce constă acel *fir roșu* care îi leagă între ei, în ce constau cauzele apariției și transformării lor? De ce au fost cerute de viața noastră anume aceste forme de dezvoltare și de ce au trecut ele așa una într-alta? Neasemănarea lor este clară, dar prin ceva au fost totuși și apropiați unul de celălalt.

În tipuri deosebirile sînt cu ușurință surprinse, pentru subliniere li se accentuează unghiurile și reliefurile, li se trag contururile cu o culoare groasă, li se rup legăturile; mlădierile se pierd și unitatea rămîne undeva departe în ceață, precum cîmpia ce unește tălpile munților îndepărtați unul de celălalt, dar care au creștetele puternic luminate.

În plus, încărcăm umerii tipurilor cu greutăți pe care nu le pot duce și le conferim în viață o semnificație pe care n-au avut-o sau au avut-o într-o accepțiune limitată. Să-l iei pe Oneghin drept tipul *pozitiv* al vieții intelectuale din anii '20, drept integrala tuturor năzuințelor și acțiunilor unei pături sociale ce se trezea este cu desăvîrșire greșit, deși el reprezenta totuși una din laturile vieții din acea vreme.

Tipul acelor vremuri, unul dintre cele mai splendide tipuri ale istoriei moderne, este *decembristul*, și nu Oneghin. Literatura rusă n-a putut să se atingă de el timp de patru decenii întregi, dar acest lucru nu l-a dimi-

nuat. [...] Dacă în literatură tipul decembristului a fost totuși cît de cît reflectat, palid, dar cu trăsături înrudite, atunci el a fost reflectat în Ceațki. (H-46)

Viața interioară, spirituală, a epocii poate fi exprimată numai în opera de artă. Pe această bază, unele opere se situează în rînd cu cele mai prețioase monumente istorice. În rîndul unor astfel de opere pot fi trecute *Evgheni Oneghin, Un erou al timpului nostru, Suflete moarte, Oblomov* și *Un cuib de nobili.* Oneghin, Peciorin și Oblomov au întruchipat diferitele faze ale maladiei secolului care a atins pe cei mai buni reprezentanți ai generației trecute ; *Suflete moarte* și *Un cuib de nobili* au prezentat într-un șir de tablouri proaspete, pline de viață, existența și concepțiile clasei de mijloc din societatea noastră. *Suflete moarte* înfățișează cu precădere fenomenele negative ale acestei vieți, „sărăcia și iar sărăcia" ei, „și încă imperfecțiunile" ei ; *Un cuib de nobili* ia pe cei mai buni reprezentanți ai ei și ne arată ce este în ei bun și ce neajunsuri au, ce ar mai trebui adăugat și ce îndreptat. În operele pe care le-am numit, este exprimat cel de al doilea sfert al secolului al XIX-lea ; în ele este urmărit întregul proces al vieții interioare a societății noastre din acea perioadă de timp. (P-6)

Oblomov nu este în literatura noastră o figură cu totul nouă, numai că înainte el nu ne-a fost prezentat atît de simplu și de firesc ca în romanul lui Goncearov. Pentru a nu pătrunde prea departe în cele trecute, vom spune că trăsăturile genetice ale tipului oblomovian le găsim încă la Oneghin și întîlnim mai apoi, de cîteva ori, repetarea lor în cele mai bune dintre operele noastre literare. E vorba, deci, de faptul că acesta este un tip de-al nostru, neaoș, popular, de care n-a putut scăpa nici unul dintre artiștii noștri serioși. Cu trecerea timpului însă, pe măsura dezvoltării conștiente a societății, acest tip și-a schimbat formele, a intrat în alte relații cu viața, a dobîndit o nouă semnificație. Să subliniezi aceste faze noi ale existenței sale, să definești esența noii sale semnificații a fost întotdeauna o sarcină uriașă, și talentul în stare să facă acest lucru a realizat totdeauna

un esențial pas înainte în istoria literaturii noastre. Un asemenea pas a făcut și Goncearov cu Oblomov al său. (D-30)

În toate cele spuse am avut în vedere mai degrabă oblomovismul decît personalitatea lui Oblomov și a celorlalți eroi. În ceea ce privește personalitatea, nu am putut să nu vedem deosebirile de temperament, de pildă dintre Peciorin și Oneghin, Rudin și Beltov. Cine s-ar apuca să nege existența deosebirilor individuale dintre oameni ? (Deși, probabil, ea nu e nici pe departe pe măsura și însemnătatea de obicei presupuse.) Asupra tuturor acestor personaje apasă însă unul și același oblomovism care pune pe ele pecetea de neșters a lenii, trîndăviei și desăvîrșitei inutilități în lume. [...] Ei au toți o trăsătură comună — dorința sterilă de a face ceva, conștiința că ar fi putut da mult din ei, dar nu dau nimic. În acest punct identitatea lor este uluitoare. (D-30)

Într-adevăr, cum se simte adierea unei vieți noi, atunci cînd, după ce-l citești pe *Oblomov,* te gîndești la ce anume a adus în literatură acest tip. Lucrul nu poate fi atribuit exclusiv talentului personal al autorului și lărgimii vederilor lui. Forța talentului și vederile cele mai largi și umanitare le întîlnim și la autorii care au produs personajele citate de noi mai sus. De fapt însă, de la apariția primului dintre ei, Oneghin, pînă în prezent au trecut deja treizeci de ani. Ceea ce pe atunci exista în embrion, ceea ce-și afla expresie doar vag, cu jumătate de gură, în șoaptă, a dobîndit încă de pe acum o formă bine definită și viguroasă, spunîndu-i-se pe nume și cu glas tare. Fraza și-a pierdut semnificația ; în societate a apărut nevoia unei acțiuni adevărate. (D-30)

[...] și astăzi trăiesc oameni, reprezentînd parcă cioburi din Oneghin, Peciorin, Rudin și ceilalți, și nu în înfățișarea în care s-ar fi putut ei dezvolta în alte împrejurări, ci anume așa cum au fost ei reprezentați de Pușkin, Lermontov, Turgheniev. Dar, în conștiința socială ei se transformă tot mai mult și mai mult în Oblo-

mov. Nu putem spune că această transformare s-a și înfăptuit; nu, încă și azi mii și mii de oameni își trec vremea în discuții și alte mii de oameni sînt gata să ia discuțiile drept fapte. Dar că această transformare începe — o dovedește tipul lui Oblomov, creat de Goncearov. Apariția lui ar fi fost imposibilă, dacă nu s-ar fi maturizat măcar într-o parte a societății conștiința a cît de neînsemnate sînt aceste naturi cvasitalentate, care stîrneau nu de mult entuziasmul. Odinioară ele se înveșmîntau cu tot soiul de mantii, se împodobeau cu felurite pieptănături, atrăgeau prin felurite talente. Astăzi însă Oblomov se înfățișează înaintea noastră demascat, așa cum este el de fapt, taciturn, coborît de pe piedestalul său frumos pe un divan moale, înfășurat, în loc de mantie, într-un halat larg. Întrebarea: ce anume face el? *în ce constă sensul și țelul vieții sale?* e pusă direct și limpede, neștirbită de nici un alt fel de întrebări laterale. Și asta pentru că acum a venit vremea sau va veni neabătut vremea acțiunii sociale... Iată de ce spuneam la începutul articolului că vedem în romanul lui Goncearov un *semn al timpului.* (D-30)

Acum s-a dezlegat cimilitura,
Cuvîntul ei a fost descoperit. *

Acest cuvînt este *oblomovismul*.

Dacă văd acum un moșier discutînd despre drepturile omenirii și necesitatea dezvoltării personalității, îl recunosc de la primele cuvinte: e un oblomov.

Dacă întîlnesc un cinovnic, care se plînge de complicațiile și povara lucrărilor de secretariat — e Oblomov.

Dacă aud din partea vreunui ofițer plîngeri la adresa caracterului obositor al parăzilor și panseuri curajoase cu privire la inutilitatea *pasului de voie* ș.a.m.d., nu am nici o îndoială — este Oblomov.

Cînd dau în reviste peste ieșiri liberale împotriva abuzurilor și peste bucuria de a se fi realizat, în sfîrșit, ceea ce se dorea și nădăjduia de mult, cred că toate astea sînt scrise din Oblomovka.

* Citat transformat din A. S. Pușkin — *Evgheni Oneghin*, capitolul 7 *(n.n.)*.

Cînd mă aflu în cercul unor oameni culți, care compătimesc din tot sufletul cu nevoile omenirii, care ani de-a rîndul povestesc cu statornică înflăcărare aceleași și aceleași anecdote (iar cîteodată și unele noi) despre șperțuri, împilări, nelegiuiri de tot soiul, simt fără să vreau că sînt transportat în vechea Oblomovka...

Opriți-i pe acești oameni din pălăvrăgeala lor gălăgioasă și spuneți-le: „Vorbiți de faptul că nu e bine aia și ailaltă; ce e însă de făcut?" Nu vor ști... Propuneți-le remediul cel mai simplu — vă vor spune: „Cum, așa, dintr-o dată?" Neapărat așa vă vor spune, pentru că oblomovii nu pot răspunde altfel... Continuați discuția cu ei și întrebați-i: ce aveți, atunci, de gînd să faceți? Ei vă vor răspunde așa cum i-a răspuns Rudin Nataliei: „Ce să fac? Evident, mă voi supune soartei. Ce altceva să fac? Știu prea bine cît este acest lucru de amar, de apăsător, de insuportabil, dar judecați și dumneavoastră" etc. [...] Mai mult nu veți obține de la ei, pentru că toți poartă stigmatul oblomovismului.

Cine, în cele din urmă, îi va urni din loc cu atotputernicul cuvînt „înainte!"; cuvînt pe care îl visa Gogol și pe care de atîta amar de vreme îl așteaptă Rusia? Pînă acum nu exista răspuns la întrebare nici în societate, nici în literatură. Goncearov, care a fost capabil să priceapă și să ne arate nouă oblomovismul nostru, n-a putut totuși să nu plătească tribut rătăcirii generale, pînă azi încă atît de puternică în societatea noastră: el s-a hotărît să înmormînteze oblomovismul și să rostească pentru el un cuvînt funebru de laudă: „Rămas bun, veche Oblomovka, ți-ai trăit veacul", spune el prin gura lui Ștolț, și spune un neadevăr. Toată Rusia care a citit sau va citi *Oblomov* nu va fi de acord cu acest lucru. Nu, Oblomovka este țara noastră de baștină, stăpînii ei sînt educatorii noștri [...]. În fiecare dintre noi sălășluiește o bună bucată din Oblomov și este încă prea devreme ca noi să-i scriem discursul funebru. (D-30)

Oneghin a fost înlocuit de Peciorin, Peciorin — de Beltov și Rudin. Am auzit chiar de la Rudin că vremea lui a trecut, însă nu ne-a arătat încă pe nimeni care i-ar putea lua locul, și încă nu știm cît de mult îl vom

mai aştepta pe urmaşul lui. Sîntem încă în aşteptarea acestui urmaş care, obişnuindu-se din copilărie cu adevărul, îl va privi pe acesta nu cutremurat de extaz, ci cu bucurie şi cu dragoste; sîntem în aşteptarea unui astfel de om şi a discursului său, discurs în cea mai mare măsură înviorat şi totodată calm şi hotărît, din care să străbată nu timiditatea teoriei în faţa vieţii, ci demonstraţia faptului că raţiunea poate domni peste viaţă şi omul poate să-şi pună viaţa de acord cu propriile sale convingeri. (C-24)

Pînă în prezent, literatura noastră s-a ocupat cu precădere, sau chiar aproape exclusiv, de acei tineri relativ puţin numeroşi, care gîndesc sau, în orice caz, se străduiesc să gîndească pentru întreaga lor generaţie. Aproape în fiecare roman şi în fiecare nuvelă, întregul interes al acţiunii se concentra în jurul unei anumite personalităţi care, prin inteligenţa şi gradul ei de dezvoltare, se situa mai presus de toţi cei ce o înconjurau. Romanul sau nuvela tindeau, de cele mai mult ori, să demonstreze inconsistenţa, falsitatea şi artificialitatea tuturor convingerilor ce însufleţeau pe omul înaintat şi evoluat. Romancierul îşi discredita eroul şi-l cobora de pe piedestal, dar chiar şi atunci cînd se angaja într-o luptă crîncenă cu el, se ocupa totuşi aproape exclusiv de el singur, ca de întruchiparea ideilor care în momentul respectiv stăpîneau minţile cele mai bune şi mai viguroase, situate în cele mai avantajoase poziţii. Apărînd sau străduindu-se să sfărîme unele sau altele dintre idealuri, literatura noastră, în persoana celor mai buni reprezentanţi ai ei, a scăpat în bună măsură din vedere viaţa, concepţiile şi năzuinţele acelor oameni foarte numeroşi, care lîncezesc de la o zi la alta, fără nici un ideal, fără nici un fel de nelinişti intelectuale, sub influenţa atotstăpînitoare a impulsurilor propriului lor stomac şi ale altor instincte. Ceaţkii şi peciorinii noştri, chiar şi Oneghin, cred, rudinii, beltovii şi bazarovii, aproape toţi eroii celor mai bune opere literare de la noi, se pierd în gînduri, se îndoiesc, se zbuciumă, îşi caută un ţel şi un sens în viaţă sau, atunci cînd şi-au însuşit un anumit punct de vedere asupra lucrurilor, se străduiesc să-i asigure acestuia o victorie deplină asupra a ceea ce

consideră ei a fi prejudecăţi şi rătăciri omeneşti. Toţi aceşti eroi sînt fie luptători pentru o idee, fie oameni care suferă pentru faptul că nu sînt în stare să devină astfel de luptători. [...] Noi nu avem cu cine compara asemenea oameni, nu avem o măsură, care să ne poată da o idee exactă cu privire la valoarea lor efectivă. Tipurile diferiţilor eroi care s-au succedat de-a lungul ultimelor trei sau patru decenii ne sînt cunoscute de la un capăt la altul; cunoscînd pînă în cele mai mici amănunte felul în care gîndesc, felul în care suferă, iubesc, se împiedică şi cad, sîntem în măsură să enumerăm cele mai mărunte pete din viaţa lor, prin intermediul acelor documente pe care ni le pun la dispoziţie cei mai buni dintre scriitorii noştri. Şi, dimpotrivă, oamenii gloatei îi cunoaştem numai din contactele noastre zilnice cu ei şi din ciocnirile cu ei; fiecare dintre noi, însă, va recunoaşte din toată inima că nu va reuşi niciodată să sesizeze în fenomenele vieţii atîtea laturi noi şi caracteristice cîte e în stare să sesizeze şi să aştearnă pe hîrtie un mare poet, de genul lui Dickens, Thackeray, Balzac sau Turgheniev al nostru.

Cunoscînd excelent eroii şi cunoscînd prost oamenii de rînd, nu ne putem da seama în ce măsură se dovedesc cei dintîi, prin toate faptele lor, mai presus, mai puri şi mai raţionali decît ultimii. (P-53)

Timpul beltovilor, ceaţkilor, rudinilor a trecut pentru totdeauna, din momentul în care a devenit posibilă apariţia bazarovilor, lopuhovilor şi rahmetovilor; noi însă, realiştii moderni, resimţim legătura de sînge cu acest tip care şi-a trăit traiul, recunoaştem în el pe predecesorul nostru, stimăm şi iubim în persoana lui pe învăţătorii noştri, înţelegem că fără *ei* n-am fi putut exista *noi*. (P-28)

Din momentul în care în societatea noastră a început să iasă la iveală acea neînţelegere generală care este întotdeauna de nedespărţit de mersul înainte, cele mai bune periodice literare ale noastre au început să apere interesele intelectuale ale tinerei generaţii împotriva atacurilor nulităţilor înrăite şi decrepite.

Lupta fratricidă în literatură din pricina tineretului continuă pînă în zilele noastre și va continua probabil încă destul de mult timp, în ciuda faptului că severii acuzatori ai tineretului au scăzut considerabil tonul. Reprezentanții raționali ai orientării proaspete din literatura noastră îi apără în continuare pe tineri împotriva calomnierii lor metodice și împotriva unei grosolane lipse de înțelegere. (P-21)

11

AUTORI ȘI OPERE

A. *Predecesori*

Ca tot ce este viu, frumos și rațional în Rusia contemporană, literatura noastră este și ea rezultatul reformelor lui Petru cel Mare. E adevărat, el n-a fost preocupat de literatură și n-a întreprins nimic deosebit pentru apariția ei, dar l-a preocupat în schimb culturalizarea, și aruncînd în pămîntul fertil al spiritului rusesc semințele științei și învățămîntului, literatura a apărut ca un rezultat inevitabil al activității sale. Să spunem, în treacăt, că viabilitatea organică a transformărilor lui Petru cel Mare a constat anume în aceea că respectivele transformări au generat multe altele la care el poate nici nu s-a gîndit sau nici nu le-a presimțit. (B-122)

Pe Lomonosov, Derjavin, Fonvizin, Karamzin, Dmitriev, Krîlov, Ozerov, Jukovski, Batiușkov, Pușkin, Griboedov, Gogol și Lermontov îi considerăm scriitori de cea mai înaltă clasă, scriitori de mîna întîi, pe unii pen-

tru meritul istoric al lucrărilor lor, adică pentru influența exercitată asupra epocii lor, pe alții pentru însemnătatea lor istorică și artistică laolaltă. În rînd cu aceste nume nu ne vom hotărî niciodată să mai punem vreun altul. (B-92)

[...] avem dreptul să spunem, fără să denaturăm faptele și fără să le forțăm, că, încă de la primele ei începuturi, poezia rusească a curs, dacă ne putem exprima așa, în două albii paralele, care cu cît înaintau, cu atît mai des se contopeau într-un șuvoi unic, despărțindu-se apoi din nou, pînă cînd, în vremea noastră, au constituit unul singur. Prin Cantemir *, poezia rusească și-a descoperit tendința spre realitate, spre viața așa cum este, și-a întemeiat forța pe fidelitatea față de natură. Cu Lomonosov, ea și-a descoperit tendința către ideal, s-a înțeles pe sine ca pe un oracol al vieții supreme, emfatice, ca pe un purtător de cuvînt a tot ceea ce e înalt și măreț. Amîndouă aceste orientări au fost legitime [...]. (B-137)

[...] în ciuda faptului că există un consens general în a considera că literatura rusă începe de la Lomonosov, toți îi încep istoria de la Cantemir. Și acest lucru e drept. Dacă Trediakovski și Cantemir nu au fost întemeietorii literaturii ruse, lucrările lor au fost într-un anumit fel un soi de prefață la întemeierea ei. [...] Cantemir nu e atît cel care începe istoria *literaturii* ruse, cît mai degrabă cel care încheie perioada *scriiturii* ruse. [...] Prin lucrările sale, Cantemir a pus începuturile istoriei literaturii ruse laice. Iată de ce toți cei care pe bună dreptate îl consideră pe Lomonosov părintele literaturii ruse, nu încep totuși fără oarecare temei istoria acesteia de la Cantemir. [...] Printr-un soi de instinct fericit, omul acesta a fost primul în Rusia care a favorizat întîlnirea poeziei cu viața, în timp ce însuși Lomonosov le va despărți pentru multă vreme. (B-86)

În aceste versuri e Cantemir întreg! Acest om n-a fost poet; talentul artistic spontan nu era principalul

* Antioh Cantemir *(n.n.)*.

său apanaj. Poezia lui e o poezie a rațiunii, a bunului simț și a unei inimi nobile. În versurile sale, Cantemir nu e poet, ci publicist, un publicist care scrie în mod energic și spiritual despre moravuri. Zeflemeaua și ironia — iată în ce se manifestă talentul lui Cantemir. (B-86)

Derjavin nu a fost savant, dar s-a aflat sub influența științei timpului său, a împărtășit credințele și părerile timpului său cu privire la condițiile creației; totuși, în ciuda geniului său, a mers toată viața pe un drum greșit. Din această cauză, tocmai creațiile sale care contrazic estetica din epoca lui se disting printr-o autentică poezie. (B-6)

Derjavin este într-adevăr un foarte mare poet, dar în mod virtual, și nu în realitate. Natura l-a creat genial, dar epoca în care a trăit i-a tăiat aripile: vedem un mare elan, vedem izbucniri curajoase și repezi spre ceruri, dar nu vedem planarea calmă și liniștită; își ia zborul și coboară, cade și din nou se smulge spre înălțimi... Și dacă tot am ajuns la comparații, Derjavin e un stejar falnic, a cărui coroană ar fi trebuit să străpungă înaltul cerului, iar ramurile-i întinse să aștearnă umbră deasă peste un spațiu necuprins, dar care n-a putut niciodată să se dezvolte pînă la dimensiunile, pînă la frumusețea falnică ce i-au fost hărăzite de natură, pentru că rădăcinile lui au întîlnit un teren pietros, care nu le-a permis nici să pătrundă mai adînc, nici să-și găsească hrană îndestulătoare. [...]

Literatura și poezia sînt plante pentru care terenul trebuie să fie dinainte pregătit, apoi puse semințele; și ele încolțesc atunci cu lujer subțire, apoi înfrunzesc și pe urmă cresc multă vreme înainte de a da floare și rod. Aici salturi nu pot avea loc.

Tocmai această lege a succesiunii treptate în dezvoltare l-a condamnat pe Derjavin să nu atingă plenitudinea forțelor sale uriașe, dăruite lui de natură. În timpul său n-a existat și n-a putut exista o înțelegere adevărată a ceea ce este poezie, chiar și pentru faptul că societatea nu simțea încă nevoia de poezie. [...] Toate acestea demonstrează numai că poezia nu apare gata, dintr-o dată; pentru a se dezvolta, poezia are nevoie de timp. În Rusia,

Derjavin a fost doar o primă scînteiere a ei, un vestitor al ei. (B-103)

Știți că, în general, în Rusia atît romanul, cît și comedia și chiar fabula au avut chiar din momentul apariției literaturii de tip european, adică de la jumătatea secolului al XVIII-lea, caracterul unei ironii amare și critic sarcastice, bine conturat și frînat doar de cenzură. Nimic respectabil, nimic generos ; dacă nu punem la socoteală epoca tinereții lui Karamzin, cînd erau în circulație traducerile și imitațiile romanelor à la La Fontaine, la noi a lipsit perioada sentimentalismului. Nimic din ce s-a insinuat din afară, antinațional nu a supraviețuit vremii sale, în timp ce comediile lui Fonvizin, scrise mult mai devreme, au rămas în amintire ca *adevărate*, ca simptome ale înseși esenței respectivei epoci. (H-36)

În timp ce Derjavin vedea, prin aureola de slavă ce înconjura tronul, doar pe împărăteasă, Fonvizin, minte satirică, vedea și dedesubtul lucrurilor ; el și-a bătut amarnic joc de această societate semibarbară, de sforțările ei zadarnice pentru civilizație. În lucrările acestui scriitor s-a conturat pentru prima oară demonicul principiu al sarcasmului și al indignării, căruia avea să-i fie dat de acum înainte să străbată întreaga literatură rusă, devenind tendința ei fundamentală. În această ironie, în această biciuire care nu cruța nimic, nici chiar persoana autorului, descoperim o anumită plăcere a răzbunării, o mîngîiere a bucuriei răutăcioase ; prin acest rîs rupem noi legăturile existente între noi și acele amfibii care, fără să fie în stare să-și conserve starea de barbarie și nici să-și însușească civilizația, se mențin singure la suprafața oficială a societății rusești. Un protest neobosit a urmărit fără răgaz această anomalie. El a fost înflăcărat, neîntrerupt.

Analiza patologiei sociale a determinat caracterul predominant al literaturii contemporane. Acesta a fost o nouă negare a ordinii existente, care a izbucnit în ciuda voinței monarhice, din adîncurile unei conștiințe ce se trezea, a fost strigătul de spaimă al fiecărei generații tinere că ar putea fi confundată cu acești degenerați. (H-20)

Primul succes literar însemnat, serios, de durată revine comediilor lui Fonvizin, scrise la jumătatea domniei Ecaterinei a II-a. [...] Acest rîs dintîi (satirele prințului Cantemir reprezentau doar imitații) a răsunat departe și a trezit falanga marilor zeflemiști, și tocmai *rîsului lor printre lacrimi* le datorează literatura cele mai mari succese ale ei și, într-o măsură considerabilă, influența ei în Rusia.

Rîsul, această autobiciuire, a fost răscumpărarea noastră, unicul protest, unica răzbunare posibilă pentru noi, dar într-un perimetru extrem de limitat. [...] Se pare că nu mai există [...] vreo altă literatură la fel de îndrăzneață. Poate că singura excepție o constituie Anglia, dar trebuie să remarcăm totuși că rîsul măreț al lui Byron și zeflemeaua amară a lui Dickens au limite, pe cînd ironia noastră neiertătoare, autoanaliza noastră pătimașă nu se oprește în fața nici unui obstacol, demască totul, fără urmă de frică. [...]

Cel mai mare succes literar a revenit, după comediile lui Fonvizin, și încă vreo 50—60 de ani mai tîrziu, așa cum era de așteptat, unor lucrări de același gen. [...] Comedia lui Griboedov a apărut spre sfîrșitul domniei lui Alexandru I ; prin rîsul ei ea a legat cea mai strălucitoare epocă a Rusiei din acea vreme, epoca speranțelor și a tinereții sufletești, de epoca întunecată și amuțită a lui Nikolai. (H-41)

Jukovski este, într-adevăr, unilateral, dar nu în sensul îngust al cuvîntului, ci în sensul lui adînc și larg, așa cum unilaterali au fost grecii, cum unilaterali au fost toți marii artiști ai Evului mediu și cum unilaterali sînt poeții moderni, Schiller, Jean Paul Richter, Byron, a căror măreție constă în unilateralitatea lor, tot astfel cum măreția lui Shakespeare și Goethe constă în multilateralitatea lor atotcuprinzătoare. (B-23)

Jukovski a fost primul poet din Rusia a cărui poezie a izvorît din viață. Cîtă deosebire, în acest sens, între Derjavin și Jukovski ! Poezia lui Derjavin este tot atît de lipsită de inimă, pe cît e de inimoasă poezia lui Jukovski. Din această cauză, solemnitatea și emfaza au

devenit caracteristica predominantă a poeziei lui Derjavin, în timp ce tristețea și suferința constituie sufletul poeziei lui Jukovski. Pînă la Jukovski, nimeni în Rusia n-a bănuit că viața omului s-ar putea afla într-o legătură atît de strînsă cu poezia și că lucrările poetului ar putea fi totodată și cea mai bună biografie a lui. (B-54)

Incomensurabilă este realizarea lui Jukovski și uriașă însemnătatea sa în literatura rusă ! Muza lui romantică a fost pentru sălbatica stepă a poeziei ruse zeița Ceres din Cîmpiile Elizee : ea a dat poeziei rusești suflet și inimă, făcînd-o să cunoască taina suferinței, a pierderilor, a revelațiilor mistice și a năzuinței pline de neliniște spre „acel tărîm de taină“, ce n-are nume, n-are loc, dar pe care sufletul tînăr îl simte ca pe o țară îndrăgită și dorită de el. (B-54)

Jukovski este poetul *izbucnirii sufletești, al aspirației la un ideal nedefinit.* [...] Dar, și în afară de aceasta, Jukovski are o mare însemnătate în general pentru poezia rusă : insuflînd poeziei rusești elemente romantice, el a făcut-o accesibilă societății, i-a dat posibilitatea să se dezvolte ; fără Jukovski nu l-am fi avut pe Pușkin. (B-54)

[...] în creația lui Jukovski poezia nu este atît artă, cît slujitoare și povestitoare a tainelor vieții interioare. [...] Poezia lui Jukovski a fost un ecou al propriei sale vieți, un suspin pentru bucuriile pierdute, pentru nădejdile distruse, o sărbătoare poetică a inimii moarte întru încîntare. Poezie a sufletului și a inimii, ea este străină tuturor celorlalte interese și iese rareori din cercul magic al năzuințelor nedefinite și al visărilor încețoșate. Acesta este principalul ei neajuns, dar totodată și cel mai mare merit al ei. Ea a fost necesară nu pentru sine însăși, ci ca mijloc al dezvoltării poeziei rusești [...] (B-56)

Ceea ce a făcut Jukovski pentru conținutul poeziei rusești, a făcut Batiușkov pentru forma ei : primul a înzestrat-o cu suflet viu, cel de-al doilea i-a dat frumusețea unei forme ideale. (B-55)

[...] cel mai greu îmi vine să-mi amintesc de *Prea multă minte strică,* pe care am condamnat-o din punct de vedere artistic și despre care am vorbit mai sus cu dispreț, nebănuind că este o lucrare dintre cele mai nobil umaniste, un protest energic (și, în plus, primul !) împotriva ticăloasei realități rusești [...]. (B-157)

Odată cu „Telegraful“, revistele încep să domine literatura rusă. Ele concentrează întreaga mișcare intelectuală a țării. Cărți se cumpărau puține, cele mai bune versuri și povestiri apăreau în reviste și trebuia să se ivească ceva cu totul ieșit din comun — un poem de Pușkin sau un roman de Gogol — pentru a capta atenția unui public atît de împrăștiat ca cititorii din Rusia. Cu excepția Angliei, în nici o țară influența revistelor nu a fost atît de mare. (H-22)

Polevoi a început democratizarea literaturii ruse, el a obligat-o să coboare de pe înălțimile aristocratice și a făcut-o mai populară, sau, oricum, mai burgheză. (H-22)

În general, elementul permanent prezent al poeziilor lui Șevcenko îl constituie o tristețe calmă, care nu seamănă nici cu jalea sterilă a eroilor noștri romanești, nici cu disperarea amară adesea înecată în orgii, dar care nu este din această cauză mai puțin apăsătoare, nu-ți strînge mai puțin inima. Ca de obicei, în poezia ucraineană tristețea aceasta are un caracter contemplativ, trece adesea în întrebare, în meditație. Ea nu este totuși o reflexie, o mișcare a intelectului, ci se revarsă de-a dreptul din inimă. De aceea ea nu răcește căldura sentimentului, nu-l slăbește pe acesta, ci doar îl face mai conștient, mai limpede și, prin aceasta, evident, mai dureros. (D-41)

B. *Puşkin, Gogol, Lermontov*

S-a ivit Puşkin, şi limba rusă a dobîndit o nouă forţă, splendoare, mlădiere, bogăţie şi — lucrul cel mai important —a devenit degajată, firească, a devenit pe deplin limbă rusească. (B-99)

Puşkin s-a distins faţă de toţi poeţii premergători lui prin aceea că în creaţiile sale i se poate urmări dezvoltarea treptată nu numai ca poet, ci şi ca om şi caracter. (B-56)

Pe timpul acela, poezia dădea sfaturi şi, chiar dacă îşi permitea uneori să cînte ceva viu, nu o făcea altfel decît pe un ton glumeţ. Prin apariţia lui, Puşkin a tulburat acest somn adînc al literaturii noastre, iar literaţii de rit vechi l-au întîmpinat în artă ca pe un eretic şi schismatic. (B-127)

[...] cu toate că poezia lui Puşkin a fost — în sens istoric, ca să spunem aşa — rezultatul eforturilor poetice ale tuturor poeţilor predecesori lui, de la Lomonosov la Jukovski şi Batiuşkov, ea a fost totuşi, în acelaşi timp, şi negarea lor. În orice caz, aşa s-ar putea crede la prima privire. (B-121)

Muza lui Puşkin a fost hrănită şi educată de creaţiile poeţilor premergători. Mai mult: ea le-a asimilat pe acestea ca pe un bun al ei şi le-a înapoiat lumii într-o înfăţişare nouă, transformată. Putem spune şi demonstra că fără Derjavin, Jukovski şi Batiuşkov n-ar fi fost Puşkin, că el este învăţăcelul lor; în schimb nu putem spune şi cu atît mai puţin demonstra că el şi-ar fi însuşit ceva de la învăţătorii şi modelele sale, sau că pe undeva sau în ceva n-ar fi fost nemăsurat mai presus decît ei. (B-56)

Puşkin a apărut exact în momentul în care tocmai devenise posibilă în Rusia apariţia poeziei ca artă. Anul 1812 a marcat în viaţa Rusiei o epocă măreaţă. Prin consecinţele lui, a devenit evenimentul cel mai însemnat din istoria Rusiei de după domnia lui Petru cel Mare.

Lupta încordată pe viaţă şi pe moarte cu Napoleon a trezit forţele adormite ale Rusiei şi a obligat-o să descopere în sine forţe şi mijloace pe care pînă atunci nici nu le bănuise. (B-56)

Puşkin a fost menit să fie primul poet-artist al Rusiei, să dea Rusiei poezia ca artă, ca artisticitate, şi nu doar ca un splendid limbaj al sentimentelor. (B-57)

[...] pînă la Puşkin am avut poeţi, dar n-a existat nici un poet-artist; Puşkin a fost primul poet-artist. (B-57)

Printre principalele însuşiri ale poeziei sale* se numără capacitatea ei de a dezvolta în oameni simţul graţiozităţii şi sentimentul *umanismului*, înţelegînd prin acest cuvînt o nemărginită stimă faţă de meritele omului ca om. [...] Va veni o vreme cînd el va ajunge în Rusia poetul clasic, pe opera căruia se va întemeia şi dezvolta nu numai simţul estetic, dar şi cel moral... (B-63)

Natura lui *artistică* era atît de debordantă, încît în operele de artă executa fără milă chiar propria sa reflexivitate: în persoana lui Aleco, cel care duşmăneşte condiţiile societăţii şi totodată vrea să le aplice sărmanilor copii ai libertăţii sălbatice, aducîndu-le acestora omorul şi răzbunarea, iar în cele din urmă cu solemnitate demascat de bătrînul ţigan (tu, *pentru tine* doar vrei libertate), Puşkin s-a biciuit, fără să-şi dea seama, pe sine însuşi, modul său de a gîndi şi, ca poet, s-a eliberat pentru totdeauna de el prin această obiectivare *artistică*. (B-147)

În comparaţie cu poezia puşkiniană, poezia lui Derjavin este faptul zilei, cînd nu e nici noapte nici zi, nici miez de noapte, nici dimineaţă, ci cînd de-abia începe lupta întunericului cu lumina; semiobscuritatea, o înşelătoare cvasilumină mijeşte nesigur; în depărtări, o dungă de lumină pare să albească cerul, în timp ce stelele nop-

* A. S. Puşkin *(n.n.)*.

ții gata să apună își consumă ultimele licăriri, iar toate lucrurile apar în dimensiuni nefirești, sub o înfățișare neadevărată. În comparație cu poezia lui Derjavin, poezia pușkiniană e miezul unei somptuoase zile de vară, plină de strălucire și splendoare : toate lucrurile de pe pămînt sînt luminate de lumina cerului și apar în propria lor înfățișare clară și bine conturată și chiar depărtarea le face doar mai poetice și mai frumoase, nu înșelătoare și urîte... Într-un cuvînt, poezia lui Derjavin e o nereușită poezie pușkiniană, pentru că n-a apărut la vremea potrivită, iar poezia pușkiniană este o poezie derjaviniană apărută la timpul oportun, atingînd de aceea din plin propria sa identitate și dezvăluindu-se somptuos și înmiresmat... (B-56)

Asemenea lui Goethe, Pușkin este un poet al lumii interioare, sufletești și, poate, chiar mai mult decît Goethe în stare să educe sensibilitatea omului, s-o prelucreze și s-o dezvolte, s-o facă estetic frumoasă. Dacă poezia, luată numai ca artă, chiar în afara semnificației ei filosofice sau morale, perfecționează sufletul omului, cea mai bună dovadă în acest sens o constituie poezia lui Pușkin. (B-50)

[...] terenul poeziei lui Pușkin a fost realitatea vie și întotdeauna ideea fertilă. (B-56)

Pușkin nu se pierde niciodată în sentimentul tristeții : acesta răsună neîncetat în el, fără să acopere însă armonia celorlalte sunete sufletești și nu e lăsat să ajungă la monotonie. (B-56)

Reliefarea plastică a exprimării, desenul clasic sever al gîndirii, deplinătatea și rotunjimea întregului, gingășia și finețea finisării din aceste piese, descoperă în Pușkin ucenicul fericit al maeștrilor artei antice. Și aceasta în timp ce nu cunoștea limba greacă și în general instinctul lui artistic multilateral și profund îi suplinea studiul antichității, la școala căreia se formează toți poeții europeni. Această natură artistică își putea permite

să fie cetățean al lumii întregi și să se simtă în oricare sferă a vieții la el acasă ; oriunde le-ar fi întîlnit, viața și natura se rînduiau liber și cu plăcere pe pînză, sub penelul său. (B-57)

Măsura, grația, plenitudinea și echilibrul sînt în poezia artistică o consecință firească a concepției de creație, a ideii artistice care se află la baza operei poetice. La Pușkin nu există niciodată ceva de prisos, ceva care să lipsească, totul e pe măsură, totul e la locul său, sfîrșitul se armonizează cu începutul și, citindu-i piesa, simți că n-ai nimic de înlăturat sau de adăugat la ea. Și aici, ca în orice altceva, Pușkin este cu precădere artist.

Ca artist autentic, Pușkin n-a avut nevoie să-și aleagă obiectele poetice ale lucrărilor lui, pentru el toate obiectele erau în egală măsură saturate de poezie. (B-57)

Apelînd din nou la ideea noastră privitoare la artisticitate ca patos precumpănitor al poeziei lui Pușkin, să mai observăm în plus uluitoarea sa capacitate de a transfigura poetic chiar și cele mai prozaice obiecte. [...] Pentru poetul autentic, unde e viață e și poezie. (B-57)

[...] natura lui Pușkin (și, în cazul de față, cea mai bună dovadă o constituie poezia lui) era interiorizată, contemplativă, artistică. Pușkin n-a cunoscut chinul și fericirea ca urmare a unei atracții pasional-active (și nu doar contemplative) pentru o idee vie și măreață, căreia să i se jertfească și viața, și talentul. El nu s-a raliat în mod exclusiv nici unei învățături, nici unei doctrine ; în sfera concepției sale poetice despre lume, ca poet cu precădere, el a fost un cetățean al universului, și a văzut atît în istorie cît și în natură doar motive pentru inspirația sa poetică, materialul necesar concepțiilor sale creatoare. (B-57)

[...] poezia lui Pușkin constă cu precădere în contemplarea poetică a lumii [...]. (B-57)

Printre marile merite ale lui Pușkin se numără și acela de a fi scos din modă și monștrii viciului, și eroii virtuții, înfățișînd în locul lor oameni pur și simplu. (B-60)

Pușkin e accesibil doar unui profund simț al realității concrete. (B-151)

Dintre toate împrejurările care au avut o influență asupra deprinderii lui Pușkin de a acorda multă atenție și multe eforturi cizelării formei versurilor sale, cea mai importantă este aceea că el a fost prin excelență un poet al formei. Cu aceasta nu vrem să spunem că principala lui însemnătate în istoria poeziei rusești constă în cizelarea versului ; o asemenea părere ar reflecta un mult prea îngust punct de vedere privitor la importanța poeziei pentru societate. Reala, esențiala însemnătate a operelor lui Pușkin stă în aceea că ele sînt minunate sau, cum ne place să ne exprimăm acum, artistice. Pușkin nu a fost poetul unei concepții bine definite despre viață, așa cum a fost Byron, el nu a fost nici chiar poetul ideii în genere, ca de exemplu Goethe sau Schiller. Forma artistică a lui *Faust, Wallenstein, Childe Harold* s-a constituit pentru a da glas unei profunde concepții despre viață ; în lucrările lui Pușkin nu găsim așa ceva. La el artisticitatea nu reprezintă doar învelișul, ci miezul și învelișul totodată. (C-7)

Mă bucură noua ta clasificare — Homer, Shakespeare și Gogol —, dar mă și mir de ea. Unde a dispărut Goethe? O, tinere ! înflăcărat mai e sufletul tău, și îndrăgesc această înflăcărare sufletească minunată ! Iată că ne-am întîlnit în păreri, numai că la mine, în locul lui Gogol stă Pușkin, care m-a copleșit cu totul și pe care, cu cît îl cunosc mai mult, cu atît mai mult pierd speranța să-l cunosc. El este Rusia și *unicul* poet național rus, reprezentantul desăvîrșit al vieții poporului său. Da, Gogol e mare, e un poet universal — acest lucru mi-e clar ca 2 x 2 = 4, dar... Pușkin... Acum însă, mai trebuie așteptat. (B-148)

...Importanța lui Pușkin, Lermontov și Gogol este consfințită de opinia publică și nu doar de critici. Și dacă au existat curajoși care în judecarea acestor poeți s-o ia înaintea opiniei publice, ei au reușit să evite ridicolul tocmai prin faptul că au prefigurat sentința opiniei publice. (B-132)

Principala influență a lui Pușkin asupra lui Gogol se manifestă în acel caracter popular, care, potrivit cuvintelor lui Gogol însuși, „constă nu în descrierea sarafanului, ci în însuși spiritul poporului". (B-70)

În genere, cu Pușkin și Gogol literatura noastră a trecut prin cel mai strălucit proces al dezvoltării ei : chiar dacă nu a atins încă deplina maturizare, ea a ieșit, datorită lor, din starea de copilărie și din acea adolescență încă apropiată de copilărie. Această împrejurare a schimbat fundamental soarta apariției noilor talente în literatura noastră. Acum orice talent e imediat evaluat potrivit meritelor sale. A apărut Lermontov și cu primele sale încercări i-a obligat pe toți să-i privească talentul cu uimire așteptînd ceva măreț. (B-118)

Gogol a imprimat literaturii acea orientare care a izgonit retorica din ea și care, pentru succes, are nevoie de talent. Ca urmare, vechea manieră de a introduce în romane și povestiri, în locul unor personaje tipice, vii, întruchipări retorice ale unor virtuți și vicii abstracte, a căzut. (B-135)

Gogol a nimicit două orientări false din literatura rusă : idilismul forțat, cățărat pe picioroange, fluturînd o sabie de carton, asemenea unui actor eșofat, și didacticismul satiric. (B-70)

[...] toți scriitorii tineri au pornit pe drumul deschis de Gogol, străduindu-se să înfățișeze societatea *reală*, și nu una imaginară [...]. (B-87)

[...] prima şi principala cauză a faptului că nu e recunoscut, constă în originalitatea şi autenticitatea, fără precedent în literatura noastră, a lucrărilor lui Gogol. Spunem *fără precedent,* pentru că din acest punct de vedere nici un poet rus nu poate fi comparat cu Gogol. (B-118)

Gogol şi-a propus ca ţel al orgoliului să ajute oamenii din jurul său să se ridice pînă la el ; şi tocmai acest lucru este un autentic orgoliu. (C-9)

Vedem aici, din nou, confirmarea ideii noastre [...] privind particularităţile talentului lui Gogol, care nu constau numai în execepţionalul său dar de a descrie în culori vii banalitatea vieţii, ci în a pătrunde din plin în realitatea fenomenelor vieţii. Prin firea sa, el nu este înclinat spre idealizări, nu crede în ele ; ele i se par abstracţie, şi nu realitate ; în realitate, pentru el, binele şi răul, demnitatea şi vulgaritatea sînt de nedespărţit, doar că amestecate în proporţii diferite. Lui nu i-a reuşit omul vulgar, ci omul în general, aşa cum este, nici înfrumuseţat, nici idealizat. (B-135)

Prea multă minte strică rămîne pînă azi singura lucrare din literatura noastră în genul căreia nici unul dintre talente nu s-a hotărît să-şi încerce puterile. De la comedia lui Griboedov trebuie să se treacă direct la *Revizorul.* (B-113)

În anul 1842 a apărut *Suflete moarte* de Gogol, o operă atît de profundă în conţinut, atît de mare prin concepţia ei creatoare şi prin desăvîrşirea formei, încît ea singură ar putea umple pe zece ani golul de cărţi şi ar putea rămîne singulară în mijlocul unei abundenţe de lucrări literare bune. (B-70)

[...] potrivit înţelegerii noastre extreme şi unei convingeri fierbinţi, *Suflete moarte* se situează mai presus de tot ce a fost şi este în literatura rusă, întrucît aici profunzimea ideii sociale vii s-a îmbinat indestructibil cu o

nemărginită artă a imaginilor, şi acest roman — nu se ştie de ce intitulat poem de către autorul său — reprezintă o operă pe cît de naţională, tot pe atît de înalt artistică. (B-123)

Apare *Suflete moarte ;* majoritatea publicului e nemulţumit şi se alătură cu dragă inimă ocărilor din ziare profesate de duşmanii autorului, dar în acelaşi timp citeşte şi reciteşte, şi în scurtă vreme ediţia dublă din *Suflete moarte* (2400 exemplare) este epuizată... Singur acest fapt e cît se poate de grăitor ! (B-70)

Alături de cugetările filosofice ale lui Ceaadaev şi de meditaţia poetică a lui Lermontov, opera lui Gogol reprezintă cursul practic pentru studierea Rusiei. [...] Poezia lui Gogol, rîsul lui îndurerat nu este doar actul de acuzare al unei existenţe absurde, ci şi strigătul chinuit al omului care încearcă să se salveze înainte de a fi înmormîntat de viu în această lume de smintiţi. Pentru ca un asemenea strigăt să ţi se smulgă din piept trebuia să fi rămas în el ceva sănătos, trebuia ca în el să trăiască marea forţă a renaşterii. Gogol a simţit — au simţit-o şi mulţi alţii împreună cu el — că dincolo de *sufletele moarte* există *sufletele vii.* (H-41)

Suflete moarte de Gogol — o carte uimitoare, o imputare amară dar nu deznădăjduită, adusă Rusiei contemporane. Acolo unde privirea poate pătrunde prin ceaţa emanaţiilor impure ale gunoaielor, el distinge o naţiune îndrăzneaţă, plină de forţă. Portretele lui sînt uimitoare, viaţa e conservată în toată plenitudinea ei, nu tipuri abstracte, ci oameni buni pe care fiecare dintre noi i-a văzut de sute de ori. E trist în lumea lui Cicikov, aşa cum e de fapt trist pentru noi, şi acolo şi aici singura mîngîiere se află în credinţa şi speranţa în viitor, dar credinţa aceasta nu poate fi tăgăduită, şi ea nu este doar o speranţă romantică *ins Blaue,* ci are un temei realist ; sîngele circulă, cumva, bine în pieptul rusului. (H-47)

Suflete moarte e poemul unei profunde suferințe. *Suflete moarte*. Acest titlu poartă în sine ceva ce ne înspăimîntă. Și altfel nici nu-l putea numi ; nu sufletele moarte de revizie, ci toți acești nozdriovi, manilovi și *tutti quanti* — iată sufletele moarte, iar noi le întîlnim la fiecare pas. (H-47)

Marele poem în proză *Suflete moarte* al lui Gogol a tulburat în Rusia mințile, întocmai cum a făcut-o în Franța *Nunta lui Figaro*. (H-36)

[...] cu cît mergea mai departe, cu atît se manifesta la Gogol mai puternic latura umanistă a talentului său, și, chiar în ciuda voinței sale, în așteptarea unor ideluri luminoase și pure, el a înfățișat totul prin cuvîntul său zdrobitor. „Sărăcie, și încă sărăcie, și în plus imperfecțiunea vieții noastre“ *. (D-47)

Salută-l din partea mea pe Gogol și spune-i că-l iubesc — și ca poet și ca om — atît de mult, încît acele puține minute cînd m-am întîlnit cu el la Piter au fost pentru mine bucurie și reconfortare. De fapt, atunci nici n-am dorit să vorbesc cu el, simpla lui prezență îmi umplea sufletul [...]. (B-148)

În Rusia a apărut un nou talent viguros — Lermontov. [...] Ce imagini ! Vezi totul în fața ochilor și ce-ai văzut o dată nu mai uiți pe veci ! Încîntător tablou, ce strălucește cu toată ardoarea culorilor Orientului ! Cît pitoresc, cîtă muzicalitate, forță și putere în fiecare vers ! (B-147)

[...] au apărut povestirile lui Lermontov. Al dracului talent ! Tînăr-tinerel, dar artisticul străbate prin spuma poeziei tinere, prin viziunea limitată și subiectiv-modernă despre lume. Nu de mult am fost la el, în exilul lui, și pentru prima dată am stat cu el de vorbă de la suflet la suflet. Profund și viguros spirit ! Cît de exact vede el arta, și ce gust nemijlocit, profund și curat pentru frumos ! (B-154)

* Citat din *Suflete moarte* de Gogol, vol. II, cap. I. *(n.n.)*

Așadar, despre Lermontov. Cum este *Terek ?* Dracu' știe, mi-e frică să spun, dar am impresia că în acest tînăr se pregătește un *al treilea* poet rus și că Pușkin n-a murit fără urmași. (B-145)

Recitind *Un erou al timpului nostru*, te uimește, fără să vrei, cît e totul de simplu, ușor, obișnuit și în același timp pătruns de viață, de gîndire, atît de vast, de profund, de înălțător... S-ar părea că toate acestea nu i-au cerut autorului nici un fel de efort [...]. (B-71)

C. *Goncearov, Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi*

Povestirea lui Goncearov a făcut furori la Piter — un succes nemaiauzit ! [...] Sînt convins că povestirea asta o să-ți placă foarte tare. Și ce folos va aduce ea societății ! Ce lovitură grozavă dă ea romantismului, visării, sentimentalismului, provincialismului ! (B-176)

Ni se pare că în legătură cu Goncearov, mai mult decît în legătură cu oricare alt autor, critica este datoare să dezvăluie consecințele generale ce rezultă din operele lui. Sînt autori care își asumă ei înșiși această muncă, explicîndu-se cu cititorul în privința scopului și sensului lucrărilor lor. [...] La Goncearov este cu totul altfel. El nu vă oferă și, după cum se pare, nu vrea să tragă nici un fel de concluzii. Viața înfățișată de el nu-i servește drept intermediar către filosofia abstractă, ci este un scop direct prin ea însăși. Pe el nu-l interesează nici cititorul, nici concluziile pe care le vei trage din roman ; asta este treaba ta. Dacă vei greși, dă vina pe propria-ți miopie, și nicidecum pe autor. (D-30)

În această capacitate de a cuprinde întreaga imagine a obiectului, de a-l modela, de a-l sculpta constă latura

cea mai viguroasă a talentului lui Goncearov. Prin ea întrece el pe toți scriitorii ruși contemporani. Pe baza ei se explică ușor toate celelalte însușiri ale talentului său. El are capacitatea uimitoare de a opri din zbor, în orice moment, fenomenul vieții în întreaga sa plenitudine și prospețime și de a-l ține în fața sa pînă cînd acesta se transformă cu totul într-un accesoriu al artistului. [...] Mai are și o altă calitate : calmul și plenitudinea modului său poetic de a contempla lumea. El nu se lasă antrenat de nimic exclusiv, sau se lasă dus de toate în aceeași măsură ; nu se lasă copleșit de o anumită latură a obiectului, de un anumit moment al evenimentului, ci întoarce obiectul pe toate părțile, așteaptă desfășurarea tuturor momentelor fenomenului și numai după aceea trece la prelucrarea lor artistică. În consecință, la artist apare, desigur, o raportare mai calmă și obiectivă față de lucrurile reprezentate, o mai mare precizie în desenarea chiar și a amănuntelor minore și o pondere echilibrată a atenției pe care o acordă tuturor părților povestirii. (D-30)

[...] Goncearov ni se înfățișează în primul rînd ca un artist ce este în stare să exprime plenitudinea fenomenelor vieții. Zugrăvirea lor constituie vocația lui, desfătarea lui ; creația lui obiectivă nu e tulburată de nici un fel de prejudecăți teoretice sau de idei de-a gata, nu se mulează după nici un fel de simpatii exclusiviste. Ea este calmă, lucidă, nepătimașă. (D-30)

Se întîmplă adesea ca artistul să se apuce de lucru avînd o anumită idee, care, în capul lui s-a maturizat și a primit o formă determinată ; ia pana pentru a transpune pe hîrtie această idee, pentru a o modela în imagini și, dintr-o dată, se lasă antrenat de procesul creației ; opera proiectată în mintea lui ia amploare și nu dobîndește forma care-i fusese destinată anterior. Un episod izolat, care inițial trebuia doar să confirme ideea de bază, este prelucrat cu dragoste și se dezvoltă în așa măsură, încît trece aproape în prim-plan și totuși această, s-ar părea neîntemeiată, preponderență a unei părți asupra alteia nu produce vreo disarmonie ; ideea de bază nu-și pierde claritatea, nu este umbrită de desfășurarea

episoadelor ; opera în ansamblu rămîne elegantă și bine construită, chiar dacă rigurozitatea matematică a proporțiilor diferitelor ei părți nu mai este respectată. Această situație descrisă de noi s-a produs — pare-se — cu romanul lui Goncearov. Principala idee a autorului, în măsura în care poți s-o judeci și după titlu și după mersul acțiunii, a fost înfățișarea stării de apatie calmă și supusă [...] ; totodată, după citirea romanului, ar putea apărea la cititor întrebarea : ce a dorit să realizeze autorul ? Care este scopul principal de care s-a lăsat călăuzit ? N-a vrut el oare să urmărească dezvoltarea sentimentului de dragoste, să analizeze pînă în cele mai mici amănunte acele transformări pe care le cunoaște sufletul feminin atunci cînd e tulburat de un sentiment profund și puternic ? Întrebarea nu se naște din cauză că principalul scop n-ar fi fost atins, din pricină că atenția autorului s-ar fi abătut de la el. Dimpotrivă, e vorba aici de faptul că amîndouă țelurile, și cel principal și cel secundar, apărut în cursul procesului de creație, au fost atinse în așa măsură încît cititorul nu mai știe căruia dintre ele să-i acorde prioritate. În *Oblomov* noi descoperim două tablouri la fel de finisate, puse alături, pătrunzîndu-se și completîndu-se unul pe altul. Principala idee a autorului este pînă la capăt susținută ; dar în cursul procesului de creație i-a apărut o nouă problemă psihologică, care, fără să stînjenească dezvoltarea primei idei, este rezolvată atît de cuprinzător, cum poate n-a mai fost niciodată. Acest roman rar a dat, în persoana autorului său, la iveală o mare forță analitică, o cunoaștere deplină și subtilă a naturii umane în general și a celei feminine în special ; rar a cuprins cîndva un roman două probleme psihologice atît de mari, rar a dus împletirea unor asemenea probleme la o alcătuire unitară atît de elegantă și, aparent, necomplicată. (P-5)

Turgheniev a avut antipatiile lui speciale ; el nu s-a apucat să roadă oasele de la masa lui Gogol, lui i-a revenit altă pradă : moșierul, soția acestuia, cabinetul lui, administratorul și vechilul. Niciodată încă viața intimă a castei moșierești n-a mai fost astfel expusă batjocurii generale, n-a devenit în așa măsură un obiect al aversiunii și urii. Totodată, trebuie să observăm că Turghe-

niev nu îngroașă niciodată culorile, nu întrebuințează niciodată expresii prea tari ; dimpotrivă, el povestește totul cu o mare plasticitate, într-o limbă ireproșabilă, care întărește în chip neobișnuit impresia ce ți-o lasă acest poetic act de acuzare al iobăgiei.

Turgheniev nu s-a oprit însă la soarta de mucenic a țăranului ; el nu s-a temut să-și arunce privirea în cămăruța mucedă a slugii boierești, unde exista o singură alinare — votca. El a înfățișat viața acestui Unchi Toma rus cu un asemenea simț artistic al măsurii încît a reușit chiar să se strecoare printr-o dublă cenzură și să ne facă să tremurăm de mînie în fața acestei sfîșietoare suferințe omenești, sub povara căreia au căzut într-o adîncă deznădejde generații întregi, una după alta, nu doar cu răni sufletești, ci și cu trupul schilodit. (H-36)

Nădăjduim să analizăm cu alt prilej întreaga activitate literară a d-lui Turgheniev și de aceea nu ne vom extinde acum asupra acestui aspect. Vom spune doar că atribuim cea mai mare parte a succesului de care s-a bucurat neîntrerupt domnul Turgheniev la publicul rus acelui simț al autorului pentru coardele sensibile ale societății, acelei capacități de a veni în întîmpinarea oricăror idei nobile și sentiment cinstit care de-abia începeau să pătrundă în conștiința celor mai buni. [...] Așadar, putem spune fără teamă că, de vreme ce domnul Turgheniev a atins o anumită problemă în povestirea sa, ori a înfățișat vreo latură nouă a relațiilor sociale, acest lucru slujește drept chezășie a faptului că respectiva problemă se pune într-adevăr sau se va pune curînd în conștiința societății culte, că respectiva latură nouă a vieții începe să se contureze și că se va dezvălui curînd, clar și răspicat, în fața ochilor noștri, ai tuturora. (D-40)

[...] anul acesta a început în beletristica noastră într-un mod atît de strălucit, cum puțini ani au mai început. Să începem prin a vorbi despre *Un cuib de nobili* al domnului Turgheniev : desfătarea superioară și pură încercată de noi la citirea acestei povestiri a fost, desigur, de mult împărtășită de toți cititorii și, nu încape îndoială, toți sînt de acord că doar o singură lucrare de acest fel și tot ar fi de ajuns pentru a face cu totul remarcabil începutul literar al acestui an. (D-28)

Ciudate sînt destinele *părinților și copiilor !* Că Turgheniev nu l-a scos pe Bazarov la lumină pentru a-l mîngîia pe creștet, e limpede ; că a vrut să întreprindă ceva în folosul părinților — e limpede de asemenea. Dar, în contact cu astfel de părinți jalnici și neînsemnați, precum Kirsanovii, tăiosul Bazarov l-a cucerit pe Turgheniev, și în loc ca el să-i tragă o bătaie fiului, le-a tras-o părinților. [...] În romanul său, Turgheniev a fost, mai mult decît se crede, artist, și din această cauză s-a și abătut din drum, și, după părerea mea, bine a făcut — se ducea într-o cameră, a nimerit într-alta, mai bună. (H-46)

Turgheniev este unul dintre oamenii cei mai buni ai generației trecute. Să determini felul în care ne privește el pe noi și de ce ne privește el așa și nu altfel, înseamnă să descoperi cauza acelei neînțelegeri care se observă pretutindeni în viața noastră familială privată ; a acelei neînțelegeri din pricina căreia pier adesea vieți tinere și din pricina căreia mîrîie și oftează permanent bătrînii și bătrînele, care nu reușesc să modeleze după calapodul lor concepțiile și faptele fiilor și fiicelor lor. (P-19)

Bazarov n-a dat greș, și sensul romanului s-a conturat astfel : tineretul de azi se înflăcărează și ajunge la extremisme, dar chiar în înflăcărările lui se simte o forță proaspătă și o minte incoruptibilă ; această forță și această minte vor scoate tineretul, fără vreun ajutor sau influență din afară, pe drumul cel bun și-l vor sprijini în viață.

Cine a descifrat în romanul lui Turgheniev această minunată idee, nu poate să nu-și manifeste cea mai adîncă și fierbinte recunoștință față de el, ca față de un mare artist și un cinstit cetățean al Rusiei.

Și totuși, deși fredonează și fluieră, bazarovii trăiesc greu în această lume. Nu e acțiune, nu-i dragoste — prin urmare — nu e nici desfătare.
De suferit — nu sînt în stare, de tînguit nu se apucă și doar simt din cînd în cînd că totul e zadarnic, plicticos, tern și lipsit de sens. (P-19)

Din prima clipă a apariției sale, Bazarov a concentrat asupra sa toată simpatia mea, continuînd chiar și acum să fie favoritul meu. Multă vreme nu mi-am putut explica motivul acestui atașament ieșit din comun, acum însă îl înțeleg pe deplin. Nici unul dintre eroii care-i seamănă nu se află într-o situație atît de tragică precum aceea în care îl vedem pe Bazarov. Tragismul situației lui Bazarov constă în totala lui însingurare printre toți acei oameni vii, care îl înconjoară. El produce pretutindeni, prin persoana sa, o deosebit de acută disonanță, îi face pe toți să sufere prin prezența și existența sa, vede el însuși acest lucru și-l înțelege, și mai înțelege în plus, cu o chinuitoare limpezime, cauzele fatale și absoluta inevitabilitate ale acestor suferințe. Oamenii din jurul lui Bazarov nu suferă pentru că el s-ar purta rău cu ei și din cauză că ar fi ei înșiși niște oameni răi ; dimpotrivă, el nu comite față de ei nici o faptă reprobabilă, iar ei, la rîndul lor, sînt de asemenea niște oameni foarte binevoitori și cinstiți. Cu atît mai rea, cu atît mai chinuitoare și fără de ieșire este situația lor. Nu există motive pentru o ruptură și nici posibilități pentru o apropiere. Și nu există posibilitatea unei apropieri din cauză că nu au nici un interes comun, nici un subiect care să suscite în aceeași măsură capacitățile intelectuale ale lui Bazarov și ale interlocutorilor săi. (P-23)

[...] trebuie arătate relațiile în care se află Bazarov față de diferiții oneghini, peciorini, rudini, beltovi și alte tipuri literare, în care tînăra generație recunoștea, în deceniile trecute, trăsăturile propriei sale fizionomii intelectuale. (P-19)

Latura cea mai folositoare a activității lui Turgheniev înclina tocmai spre înfățișarea nimicniciei interioare a hamleților noștri, de la noi de-acasă, care pălăvrăgesc zadarnic despre influența nocivă a vieții, a mediului și împrejurărilor. Cea mai mare parte a povestirilor lui Turgheniev ne spune clar și sugestiv : oamenii care se plîng de propria lor neputință nu sînt buni de nimic. Acestei judecăți, Pomialovski îi aduce, prin cele două povestiri ale sale *, o continuare firească : aceia care, în schimb, sînt buni de ceva, luptă cu împrejurările nefavorabile și sînt în stare să le opună cel puțin propria lor demnitate morală. (P-26)

Se spune că Turgheniev ar fi vrut să schițeze în Rudin portretul lui Bakunin. Rudin însă de-abia amintește cîte ceva din trăsăturile lui Bakunin. Lăsîndu-se furat de biblicul obicei al lui Dumnezeu, Turgheniev l-a creat pe Rudin după chipul și asemănarea sa, Rudin este Turgheniev al II-lea, care a auzit jargonul filosofic al tînărului Bakunin. (H-30)

M-am apropiat întrucîtva de Turgheniev. Este un om neobișnuit de inteligent și, în general, un om bun. Discuția și controversele cu el mi-au ușurat sufletul. E greu să trăiești între oameni care ori sînt în toate de acord cu tine, ori te contrazic, dar nu cu argumente, ci cu resentimente și instinct, și e îmbucurător să întîlnești un om a cărui părere originală și personală, ciocnindu-se cu a ta, scoate scîntei. (B-167)

Punctul nostru de vedere cu privire la locul povestirilor domnului Turgheniev în literatura rusă s-a schimbat. Așa este. Dar cine ne spune că nu s-a schimbat locul lor ? Nu s-a schimbat oare literatura rusă însăși ? Și atunci, ar fi trebuit să repetăm acum ceea ce am gîndit anterior, într-o altă situație a literaturii, și ce acum n-am mai putea gîndi ? (C-32)

---

* Este vorba de două povestiri ale lui N. C. Pomialovski (1835—1863), *Fericirea mic-burgheză* și *Molotov* (n.n.).

Dostoievski, sufletul [...] mi-e însetat să te vadă. (B-170)

[...] în almanahul *Peterburgski sbornik* e tipărit romanul *Oameni sărmani* al domnului Dostoievski, un nume nou, cu desăvîrşire necunoscut, dar căruia, după cît se pare, îi e hărăzit să joace un rol considerabil în literatura noastră. În volumul de faţă al revistei „Otecestvennîe zapiski", publicul va mai citi un roman de-al domnului Dostoievski — *Dublul* — ceea ce va fi mai mult decît suficient pentru a-l convinge că prin *asemenea* lucrări nu-şi încep cariera nişte talente obişnuite. (B-115)

Deocamdată e încă dificil să hotărăşti în ce constau particularitatea, ca să zicem aşa, individualitatea şi personalitatea talentului domnului Dostoievski, dar că le are pe toate acestea este indubitabil. Judecînd după *Oameni sărmani,* am conchide că elementul profund uman şi patetic contopit cu cel umoristic constituie trăsătura caracteristică a talentului său ; citind însă *Dublul,* vedem că o asemenea concluzie ar fi pripită. E drept, doar cei orbi şi surzi din punct de vedere moral ar putea să nu vadă şi să nu simtă în *Dublul* coloritul său profund patetic şi tonul profund tragic ; dar, în primul rînd, acest colorit şi ton din *Dublul* s-au ascuns, ca să spunem aşa, în spatele umorului, s-au mascat cu el, ca şi în *Însemnările unui nebun* ale lui Gogol... În general, talentul domnului Dostoievski, cu toată întinderea sa uriaşă, este încă atît de tînăr, încît nu se poate încă exprima şi manifesta definit. (B-118)

În literatura rusă nu mai există exemplul unei glorii atît de curînd, atît de rapid dobîndite ca gloria domnului Dostoievski. Forţa, profunzimea şi originalitatea talentului domnului Dostoievski au fost imediat şi de către toţi recunoscute, şi, ceea ce e şi mai important, publicul a dat imediat la iveală acele pretenţii incomensurabile faţă de talentul domnului Dostoievski şi acea nemăsurată intoleranţă faţă de neajunsurile lui care au însuşirea de a stimula doar un talent neobişnuit. (B-122)

Oameni sărmani poartă însemnele unei opere de mîna-ntîi, vii, duioase, pasionate. De aici abundenţa ei verbală şi întinderea ei, care uneori îl obosesc pe cititor, o anumită monotonie în maniera expresiei, dese repetări ale unor fraze în turnura îndrăgită de autor, pe alocuri neajunsuri în prelucrare, pe alocuri inutilităţi în finisare, o lipsă de echilibru pe părţi. Toate acestea se răscumpără însă prin uimitorul adevăr al înfăţişării realităţii, prin măiestria conturării caracterelor şi a situaţiei personajelor, şi, — ceea ce, după părerea noastră, constituie principala forţă a talentului domnului Dostoievski — printr-o profundă cunoaştere a laturii tragice a vieţii şi reproducerea ei artistică, în deplinul înţeles al cuvîntului. (B-138)

[...] la ordinea zilei se află o problemă extrem de importantă pentru artă, problema esenţei şi măsurii talentului creator al uneia dintre cele mai remarcabile personalităţi ale literaturii noastre ; o problemă cu atît mai interesantă cu cît în decursul a cincisprezece ani au fost emise în legătură cu ea cele mai diverse păreri. Apariţia *Oamenilor sărmani* a fost întîmpinată cu cel mai mare entuziasm din partea întregii partide literare care-l recunoaşte pe Gogol ; Belinski a proclamat că, deşi îi este prin multe îndatorat lui Gogol — după cum îi e Lermontov lui Puşkin —, domnul Dostoievski nu este nicidecum un imitator al lui Gogol, ci un talent autentic şi foarte mare. [...] Acum, sarcina criticii constă anume în a defini în ce măsură s-a dezvoltat şi s-a maturizat talentul domnului Dostoievski, ce particularităţi estetice prezintă el în comparaţie cu scriitorii noi pe care nu i-a putut avea în vedere critica lui Belinski, prin ce neajunsuri şi prin ce frumuseţi se disting noile sale lucrări şi pe ce loc îl plasează ea în şirul unor scriitori ca domnii Goncearov, Turgheniev, Grigorovici, Tolstoi ş.a. (D-47)

În lucrările domnului Dostoievski aflăm o trăsătură comună, mai mult sau mai puţin sesizabilă în tot ceea ce a scris el : este durerea pentru omul care se recunoaşte a nu avea puterea sau, în cele din urmă, dreptul de a fi om, om adevărat, deplin, liber, prin sine însuşi.

„Fiecare om trebuie să fie om și să se raporteze la ceilalți ca omul față de om“ — iată idealul constituit în sufletul autorului, dincolo de toate celelalte puncte de vedere convenționale și parțiale, după cît se pare chiar dincolo de propria sa voință și conștiință, oarecum apriori, ca ceva ce se constituie într-o parte a propriei sale naturi. Și, între timp, pătrunzînd în viață și privind în jurul său, el vede cum căutările omului pentru a-și păstra personalitatea, pentru a rămîne el însuși, nu reușesc niciodată și că acela dintre cei în căutare care nu apucă să moară curînd de tuberculoză sau de vreo altă boală istovitoare, ajunge în cele din urmă fie doar la înrăire, neomenie, nebunie, fie la o tăcută idiotizare, la înăbușirea naturii sale umane, la recunoașterea sinceră că s-a transformat în ceva sub condiția umană. (D-47)

Dacă aș dori să aduc aici în discuție toate trăsăturile frumoase, remarcate de Dostoievski la diferite persoane luate separat, n-aș putea încă multă vreme să închei. M-am limitat însă dinadins doar la trăsături care privesc masa deținuților și caracterizează starea lor de spirit dominantă. Fiecare în parte, aceste trăsături sînt mărunte și neînsemnate ; dacă le pui însă laolaltă și dacă le completezi cu însușirile morale de care aceste mărunte trăsături sînt indestructibil legate, rezultatul la care ajungem nu e nici pe departe respingător. [...] Pușcăria nu e îngrozitoare pentru că acolo trăiesc oameni îngrozitori, ci pentru că respectivii oameni, deloc îngrozitori, îndură acolo privațiuni și constrîngeri considerabile, care le tocesc mintea și le deformează caracterul. Cînd conducerea se va hotărî să înlăture unele din aceste privațiuni, atunci pușcăria, transformîndu-se treptat într-un atelier sau școală de ucenici, își va pierde în cea mai mare măsură caracterul respingător și va începe să aducă un real folos celor închiși, care n-au reușit în libertate să dobîndească anumite cunoștințe tehnice sau experiențe de viață. Casa Morților descrisă de Dostoievski poartă în sine embrioanele propriei sale îmbunătățiri. Aceste embrioane se vor dezvolta și moralitatea întemnițaților se va îmbunătăți îndată ce li se va da acestora posibilitatea să se ocupe, deschis și curajos, de propria lor muncă.

În seminarul descris de Pomialovski n-am observat asemenea embrioane ale dezvoltării. (P-31)

Domnul Dostoievski ne-a prezentat în cele mai felurite forme și împrejurări insuficiența stimei omului față de sine însuși și față de ceilalți oameni. [...] Oamenii a căror demnitate umană este rănită ne apar, la domnul Dostoievski, în două ipostaze principale : în cea sfioasă și în cea înrăită. Cei dintîi nu mai emit nici un protest, se pleacă sub povara situației lor și încep să se asigure pe sine cu toată seriozitatea că sînt un zero, un nimic și că, de le vorbește prea-înălțimea-sa, trebuie să se considere fericiți și binecuvîntați. Ceilalți, dimpotrivă, văzînd că dreptul lor, că cerințele lor legitime, că ceea ce au ei sfînt și cu ceea ce au pășit ei în viață nu se recunoaște și e călcat în picioare, vor s-o rupă cu tot ceea ce-i înconjoară, să se înstrăineze de totul, să-și fie suficienți lor înșile, să nu ceară și să nu primească de la nimeni în lume vreun ajutor, vreun sentiment frățesc, vreo privire binevoitoare. Se înțelege de la sine că ei nu reușesc să-și mențină caracterul și din această cauză sînt veșnic nemulțumiți de sine, se blestemă pe sine și pe ceilalți, își plănuiesc sinuciderea ș.a.m.d. (D-47)

Ar fi de așteptat ca, în condițiile unei năzuințe universale de a-și susține demnitatea umană, să dispară acei indivizi striviți, dintre care cîteva exemplare le-am luat de la domnul Dostoievski. Și totuși, priviți în jurul vostru, și veți vedea că ei nu au dispărut, că eroii domnului Dostoievski sînt un fenomen care încă nu și-a trăit cîtuși de puțin traiul. Din ce motiv, oare, se întăresc ei în așa fel ? (D-47)

Trecînd la analiza noului roman al lui Dostoievski *, le declar dinainte cititorilor că nu mă interesează convingerile personale ale autorului, care contrazic poate propriile mele convingeri, nici orientarea generală a activității sale, pe care s-ar putea să nu o simpatizez cîtuși

* *Crimă și pedeapsă. (n.n.).*

de puțin, și nici chiar ideile pe care autorul s-a străduit, poate, să le promoveze în lucrarea sa și care mi-ar putea apărea ca fiind total inconsistente. Mă interesează prea puțin din ce partid face parte Dostoievski și de ce nuanțe aparține, ce idei sau interese dorește el să slujească cu pana lui și ce mijloace consideră el a fi permise în lupta cu adversarii săi literari sau de oricare alt soi. Voi atrage atenția numai asupra acelor fenomene din viața socială care sînt înfățișate în romanul său ; dacă aceste fenomene sînt consemnate fidel, dacă faptele brute, care constituie principala țesătură a romanului, sînt întru totul veridice, dacă în roman nu există nici o calomnie la adresa vieții, nici o dulceagă falsă înfrumusețare a ei și nici nepotriviri interioare, într-un cuvînt, dacă în roman lucrează și suferă, luptă și greșesc, iubesc și urăsc oameni vii, purtînd pecetea condițiilor sociale existente, atunci mă voi raporta la roman așa cum m-aș raporta la o relatare fidelă a unor evenimente petrecute în realitate ; privesc pătrunzător aceste avertismente și meditez asupra lor, mă străduiesc să înțeleg în ce fel decurg ele unul din altul, mă străduiesc să-mi explic în ce măsură se află ele în dependență de condițiile generale de viață și, totodată, las cu desăvîrșire la o parte punctul de vedere personal al povestitorului, care poate să redea faptele cît se poate de fidel și de temeinic, dar să le explice cît se poate de nesatisfăcător. (P-34)

Spiritul de observație, finețea analizei psihologice, poezia tablourilor din natură, simplitatea și eleganța — toate acestea le veți găsi și la Pușkin, și la Lermontov, și la domnul Turgheniev ; să definești talentul fiecăruia dintre acești scriitori numai cu aceste epitete ar fi îndreptățit, dar nu și suficient pentru a-i deosebi unul de altul ; dacă repetăm același lucru și la adresa contelui Tolstoi, încă nu înseamnă că am surprins fizionomia distinctivă a talentului său, nu înseamnă că am arătat prin ce se deosebește acest minunat talent de multe alte talente la fel de minunate. (C-22)

[...] talentul contelui Tolstoi se dezvoltă cu repeziciune, și aproape fiecare nouă lucrare îi dezvăluie noi trăsături. [...] Sîntem convinși că, nu mai departe de ceea ce va urma după apariția *Tinereții*, spusele noastre actuale vor trebui substanțial completate : talentul contelui Tolstoi ne dezvăluie noi și noi calități, așa cum ne-a mai dezvăluit în *Povestiri din Sevastopol*, aspecte care n-au avut prilejul să se manifeste în *Copilăria* și *Adolescența*, ca și ulterior în *Însemnările unui crupier* și *Doi husari*, cînd a făcut un nou pas înainte. Acest talent însă este oricum atît de strălucit, încît fiecare perioadă a dezvoltării sale merită a fi consemnată cu cea mai mare atenție. (C-22)

Atenția contelui Tolstoi se îndreaptă în primul rînd spre modul în care anumite sentimente și gînduri se dezvoltă din altele ; pe el îl interesează să observe cum un anumit sentiment, apărut în mod nemijlocit dintr-o situație sau impresie dată, se transformă, sub influența amintirilor și prin forța asociațiilor oferite de imaginație, în alte sentimente, și se întoarce din nou la punctul inițial, pentru a peregrina apoi iarăși, suferind schimbări de-a lungul întregului lanț al amintirilor ; îl interesează cum un gînd născut de o primă senzație conduce la alte gînduri, se lasă antrenat tot mai departe și mai departe, contopește reverii cu senzații reale, visele despre viitor cu reflexia prezentului. Analiza psihologică poate lua diferite direcții ; pe un anumit poet îl preocupă în primul rînd schițarea caracterelor, pe altul — impactul relațiilor sociale și al ciocnirilor cotidiene asupra caracterelor ; pe un al treilea — legătura dintre sentiment și acțiuni ; pe un al patrulea — analiza pasiunilor ; pe contele Tolstoi îl interesează cel mai mult însuși procesul psihic, formele lui, legile lui, dialectica sufletului, ca să folosim un termen definitoriu. (C-22)

Această înfățișare a monologului interior trebuie, fără exagerare, considerată admirabilă. La nici unul dintre scriitorii noștri nu veți găsi scene psihologice observate din acest unghi de vedere. Și, după părerea noastră, această latură a talentului, care îi dă contelui Tolstoi posibilitatea de a surprinde asemenea monologuri psihologice, reprezintă forța specifică a talentului său, caracteristică numai lui. Nu vrem să spunem că Tolstoi

ne va oferi totdeauna astfel de tablouri ; acest lucru depinde întru totul de situațiile înfățișate și, în cele din urmă, pur și simplu de voința lui. El a scris odată *Vifornița,* care constă în întregime dintr-un șir de scene interioare de acest fel, și altădată a scris *Însemnările unui crupier,* în care nu există nici o scenă asemănătoare, întrucît ea nu-i era cerută de ideea povestirii. Vorbind la figurat, el poate cînta nu numai pe această singură strună, el poate să cînte sau să nu cînte pe ea, dar însăși capacitatea de a cînta pe ea conferă talentului său o particularitate permanent și pretutindeni resimțită. Așa și cîntărețul care, avînd în diapazonul său note neobișnuit de înalte, poate să nu le atace pe acestea, dacă partitura nu i-o cere, dar care indiferent ce notă ar ataca, chiar și una accesibilă tuturor glasurilor, va da acelei note o rezonanță cu totul deosebită, care depinde propriu-zis de capacitatea lui de a lua notele înalte, astfel că în fiecare notă, cunoscătorului i se va dezvălui întreaga amplitudine a diapazonului său. (C-22)

Mai este în talentul contelui Tolstoi încă o forță care comunică lucrărilor sale un merit deosebit prin extraordinara ei prospețime minunată — anume puritatea sentimentului moral. Nu sîntem propovăduitorii puritanismului ; dimpotrivă, ne temem de el : cel mai curat puritanism este dăunător chiar numai pentru că face inima aspră, neîndurătoare ; cel mai sincer și cinstit moralist e dăunător prin aceea că trage după el zeci de ipocriți care se acoperă cu numele lui. Pe de altă parte, nu sîntem într-atît de orbi ca să nu vedem lumina curată a unei idei morale superioare în toate operele remarcabile ale literaturii secolului nostru. Niciodată morala n-a atins un nivel atît de înalt ca în timpul nostru generos — generos și minunat, în ciuda rămășițelor noroiului din trecut, fiindcă își concentrează toate forțele pentru a se spăla și curăța de păcatele moștenite. Iar literatura timpului nostru este, fără excepție, în toate operele ei remarcabile o manifestare nobilă a celui mai curat sentiment moral. Nu vrem să spunem că în lucrările contelui Tolstoi acest sentiment ar fi mai puternic decît în lucrările oricărui alt scriitor dintre cei remarcabili ; din acest punct de vedere toți sînt în egală măsură mari și

nobili, dar la el acest sentiment are o nuanță deosebită. La alții, este purificat prin suferință, prin negare, e luminat de o convingere conștientizată, se manifestă doar ca rod al unor îndelungate încercări, al unei lupte chinuitoare, poate chiar al unui șir de căderi. Nu acesta e cazul la contele Tolstoi : la el sentimentul moralei nu e doar repus în drepturi prin reflexie și prin experiența de viață, el nu s-a clintit niciodată și s-a păstrat în întreaga sa spontaneitate și prospețime tinerească. Nu vom compara una cu alta nuanțele din orientarea umanistă, nu vom spune care dintre ele este, prin semnificația ei absolută, superioară — aceasta e treaba unui tratat social sau de filosofie și nu a unei recenzii ; noi ne referim aici numai la relația dintre sentimentul moral și meritele artistice ale unei lucrări și trebuie să recunoaștem că în acest caz prospețimea sentimentului moral, spontană și conservată parcă în toată fragilitatea ei din vremea curată a tinereții, conferă poeziei un farmec deosebit, înduioșător și grațios. Din această calitate decurge, după părerea noastră, în mare măsură, farmecul povestirilor contelui Tolstoi. (C-22)

Aceste două trăsături — cunoașterea profundă a tainicelor mișcări ale vieții psihice și puritatea spontană a sentimentului moral — care conferă actualmente o fizionomie deosebită lucrărilor contelui Tolstoi, vor rămîne totdeauna trăsături esențiale ale talentului lui, indiferent de aspectele noi care se vor manifesta la el în condițiile dezvoltării sale ulterioare. (C-22)

Contele Tolstoi e înzestrat cu talent autentic. Aceasta înseamnă că operele sale sînt artistice, cu alte cuvinte în fiecare dintre ele se întrupează pe deplin tocmai acea idee pe care a dorit el s-o întrupeze în respectiva lucrare. El nu spune niciodată ceva de prisos, pentru că acest lucru ar contraveni condițiilor artei, el nu-și desfigurează niciodată lucrările prin adaosuri de scene și figuri străine de ideea lucrării. Tocmai în aceasta constă una dintre cerințele cele mai importante ale artei. Trebuie să ai mult gust pentru a aprecia frumusețea operelor contelui Tolstoi ; în schimb, omul capabil să înțe-

leagă adevărata frumusețe, poezia adevărată vede în persoana contelui Tolstoi artistul autentic, adică un poet cu talent remarcabil.

Acest talent este al unui om tînăr, cu forțe vitale proaspete, care mai are înainte un drum lung — și va mai avea multe de întîlnit pe acest drum, multe sentimente noi i se vor mai zbate în piept, multe noi întrebări îi vor mai acapara gîndurile; ce speranțe minunate pentru literatura noastră, ce material nou și bogat dă viață poeziei sale! Prevedem că tot ceea ce a dat pînă în prezent contele Tolstoi în literatura noastră este doar chezășia a ceea ce va realiza el în continuare; dar cît este de bogată și de minunată această chezășie! (C-22)

[...] cînd, cu prilejul apariției *Copilăriei, Adolescenței* și *Povestirilor de război* ne-am expus părerea cu privire la calitățile ce ar trebui considerate ca trăsături definitorii ale talentului contelui L. N. Tolstoi, am vorbit doar despre forțele de care dispune actualmente darul său, nereferindu-ne aproape deloc la problema conținutului pentru a cărui dezvoltare poetică sînt folosite aceste forțe. Totodată, nu trebuie să pierdem din vedere că problema patosului, a ideilor care însuflețesc lucrările sale, este o problemă de cea mai mare importanță. Nu putem, de asemenea, să nu remarcăm că ar fi fost foarte ușor să delimităm acest conținut, în măsura în care el se dezvăluia în lucrări cunoscute publicului în momentul în care ne scriam articolul. N-am făcut însă acest lucru, considerîndu-l prematur, întrucît era vorba de un talent tînăr și proaspăt care de atunci s-a dezvoltat cu repeziciune. Aproape în fiecare nouă lucrare a sa el și-a luat subiectul povestirii sale dintr-o altă sferă a vieții. După înfățișarea *Copilăriei* și *Adolescenței* au urmat tablourile din Caucaz și Sevastopol, ale vieții de soldat (în *Tăierea pădurii)*, înfățișarea diferitelor tipuri de ofițer din timpul luptelor și al pregătirii de luptă, apoi profund dramatica povestire despre felul în care se petrece căderea morală a unei firi nobile și puternice *(Însemnările unui crupier)*, pe urmă înfățișarea moravurilor societății noastre în diverse epoci (*Doi husari*). În măsura în care se lărgește, treptat, sfera de viață îmbrățișată în lucrările contelui Tolstoi, se dezvoltă treptat și concepția lui despre viață. Actualele granițe ale acestei concepții ar fi ușor de definit, cine garantează însă că toate observațiile cu privire la ea, întemeiate pe lucrările sale anterioare, nu se vor dovedi unilaterale și neadevărate odată cu apariția noilor sale povestiri? În ultimele capitole ale *Adolescenței*, care se tipărește în acest număr al revistei „Sovremennik", au remarcat desigur și cititorii cum, odată cu extinderea sferei povestirii, se lărgește și viziunea autorului. Odată cu noile personaje sînt introduse în poezia lui și noi simpatii — acest lucru îl vede oricine, amintindu-și scenele din viața universitară a lui Irteniev. Același lucru se poate spune și despre povestirea contelui Tolstoi *Dimineața unui moșier*, apărută în numărul pe decembrie al revistei „Otecestvenniie zapiski". Amintim această povestire nu cu intenția de a-i analiza ideea fundamentală — ne reține în acest sens convingerea că determinarea ideilor ce-și vor găsi expresia în lucrările contelui Tolstoi ar fi oricum prematură. Ar greși cel care ar încerca să delimiteze conținutul povestirilor din Sevastopol luîndu-se după prima dintre aceste schițe, întrucît abia în următoarele două se descoperă din plin ideea, care în cea dintîi ni se înfățișează numai într-unul din aspectele ei. Tot așa, va trebui să așteptăm a doua, a treia povestire a sa din viața poporului de rînd pentru a afla mai exact punctul de vedere al autorului în problemele pe care le atinge în prima sa schiță privitoare la relațiile sătești. În momentul de față, pentru noi este cît se poate de limpede un singur lucru: contele Tolstoi reproduce cu remarcabilă măiestrie nu numai aspectul exterior al vieții cotidiene a sătenilor, ci și, ceea ce e cu mult mai important, modul lor de a privi lucrurile. El are capacitatea de a se transpune în sufletul săteanului — mujicul său este extrem de fidel propriei sale naturi —, graiul mujicului său nu e înfrumusețat, în el nu există retorică, noțiunile țăranilor sînt redate la contele Tolstoi la fel de veridic și de reliefat ca și caracterele soldaților noștri. (C-23)

Anul acesta au apărut operele lui Tolstoi la editura lui Stellovski. Am citit *Copilăria, Adolescența, Tinerețea, Dimineața unui moșier* și *Lucerna*. Deocamdată m-am

oprit aici. M-a uimit abundența, profunzimea, forța și prospețimea ideilor. Și mi-a trecut prin minte că despre Tolstoi critica noastră a păstrat tăcere sau, ceea ce e și mai rău, a rostit despre el, numai și numai din pricina recunoscutei ei neputințe și îngustimi intelectuale, diferite fleacuri dezmierdătoare. [...] Tolstoi a rămas în continuare în umbră. El este citit, iubit, e cunoscut ca un subtil psiholog și rafinat artist, e stimat ca un respectabil lucrător al școlii din Iasnaia Poliana ; pînă în prezent însă, nimeni nu a surprins, nu a prelucrat și n-a supus unei analize minuțioase acea comoară de observații și gînduri conținută de excelentele povestiri ale acestui scriitor. (P-25)

Tolstoi este un psiholog pătrunzător. [...] Nimeni nu adîncește ca el analiza, nimeni nu pătrunde atît de profund în sufletul omului, nimeni nu dezleagă cu o atenție atît de tenace, cu o consecvență atît de neiertătoare cele mai ascunse impulsuri, cele mai trecătoare și, aparent, întîmplătoare mișcări. Cum se dezvoltă și se formează treptat gîndul în mintea omului, prin ce transformări trece el, cum începe sentimentul să clocotească în pieptul lui, cum joacă imaginația care antrenează omul din lumea realului în lumea fanteziei, cum, în toiul visurilor, se face simțită în mod grosolan și material realitatea și care este prima impresie pe care o produce omului această grosolană ciocnire dintre cele două lumi diferite — iată motivele pe care le prelucrează cu deosebită dragoste și cu un succes strălucit Tolstoi. (P-7)

Cînd îl citești pe Tolstoi, trebuie să pătrunzi în particularități, să te oprești la fiecare amănunt, să verifici aceste amănunte prin propriile-ți sentimente și impresii trăite, trebuie să reflectezi asupra lor, și numai atunci lectura poate să îmbogățească rezerva de idei, să-ți comunice cunoașterea naturii omenești și să-ți ofere astfel o deplină și fertilă desfătare estetică. (P-7)

[...] tocmai din cauză că autorul a cheltuit multă vreme, multă muncă și multă dragoste pentru a studia

și a înfățișa epoca și pe reprezentanții ei, personajele create de el trăiesc propria lor viață, independentă de intențiile autorului, intră ele însile în relație nemijlocită cu cititorii, vorbesc ele singure pentru sine și îl poartă implacabil pe cititor spre idei și concluzii pe care autorul nu le-a avut în vedere și pe care, poate, nici măcar nu le-ar fi aprobat.

Acest adevăr care țîșnește ca un izvor viu chiar din fapte, acest adevăr, care își croiește drumul ocolind simpatiile și convingerile personale ale povestitorului, este deosebit de prețios prin caracterul său convingător de netăgăduit. Acest adevăr anume, ce nu poate fi pus sub obroc, ne și străduim noi acum să-l extragem din romanul contelui Tolstoi *. (P-35)

Actualmente marea problemă s-a conturat în modalitatea în care trebuie să se formeze și să se manifeste caracterul pe care îl necesită noua întorsătură a vieții sociale. Această problemă s-au străduit s-o rezolve scriitorii noștri, totdeauna însă mai mult sau mai puțin neizbutit. Sîntem de părere că toate aceste insuccese au decurs din faptul că ei au ajuns pur și simplu printr-un proces logic la convingerea că viața rusească este în căutarea unui astfel de caracter și că abia după aceea l-au croit pe acesta în conformitate cu noțiunile lor privind cerințele virtuții în general și ale celei rusești în special. [...]

Nu astfel este înțeles și exprimat caracterul rusesc puternic în *Furtuna* [...] El nu se conduce după anumite principii abstracte, conform unor motive practice, potrivit unui patos de moment, ci pur și simplu după natura sa, după întreaga sa fire. În această integralitate și armonie a caracterului constă forța și necesitatea sa esențială într-un moment în care vechile relații sălbatice, pierzîndu-și orice putere interioară, continuă să se mențină printr-o legătură exterioară mecanică. (D-45)

Ostrovski știe să privească în adîncul sufletului omenesc, știe să distingă *natura* de toate excrescențele și

---

* *Război și pace (n.n.).*

hidoşeniile preluate din afară ; din această cauză, opresiunea din exterior, caracterul apăsător al întregii situaţii care-l striveşte pe om se simte în lucrările sale mult mai puternic decît în multe povestiri, teribil de revoltătoare prin conţinutul lor, dar care, prin latura exterioară, oficială a problemei disimulează cu desăvîrşire latura interioară, omenească. (D-32)

Fiecare om are pasiunile lui scumpe, are teoriile lui preferate, are ideile lui îndrăgite, despre care este dispus să vorbească şi cînd e, şi cînd nu e cazul. Noi avem două asemenea pasiuni : în primul rînd, înclinaţia pentru soluţionarea unor probleme pur psihologice, în al doilea rînd, înclinaţia pentru iertarea slăbiciunilor omeneşti. Cu aceste două idei ne-am apucat să citim *Schiţele din gubernii*. Recunoaştem că aşa-numitele tumori sociale reproduse în *Schiţele din gubernii* ne-au interesat prea puţin. Să spunem totul sincer ? Ne-am alăturat chiar punctului de vedere că nu este treaba scriitorului să se preocupe de vindecarea acestor tumori. S-ar putea ca, pentru acest lucru, să merităm denumirea de oameni care au rămas în urma veacului lor, s-ar putea ca vreun înţelept să descopere cine ştie ce puncte comune între noi şi scribii vremurilor apuse, şi s-ar putea chiar, ca şi vreun om bine intenţionat, dar mult prea înveninat, să afirme că mai degrabă apărăm decît condamnăm abuzurile împotriva cărora se ridică Şcedrin cu atîta nobleţe. [...] Considerăm că apărînd oamenii, nu apărăm abuzuri. Credem că putem avea compasiune pentru un om adus într-o situaţie mincinoasă, chiar dacă nu aprobăm toate deprinderile şi toate faptele sale. Să judece alţii dacă am reuşit sau nu să exprimăm această idee cu destulă exactitate. (C-26)

Ungherele Petersburgului ale domnului Nekrasov se disting printr-un neobişnuit spirit de observaţie şi o neobişnuită măiestrie a expunerii. Este un tablou viu al vieţii unei lumi deosebite, cunoscute nu oricui, dar, oricum, existînd, un tablou pătruns de idee. (B-90)

De iubit este în stare să iubească nu numai cel căruia îi place să strige în gura mare că iubeşte ; la unii sentimentul se exprimă şi în vorbă şi în fapte, la altul — doar în fapte şi poate cu atît mai viguros, cu cît mai tăcut. De ajuns să amintim măcar *Schiţe din viaţa ţărănească*, pentru a ne convinge că la domnul Pisemski calmul nu înseamnă indiferenţă. (C-28)

Cred că nu există nici un caz în care vreun curs gimnazial de literatură rusă să fi insuflat cuiva dragostea pentru acest obiect. Profesorul de limba rusă poate, evident, să influenţeze în acest sens, dar numai în cazul în care el va discuta cu elevii şi, ca atare, îi va influenţa ca om şi nu ca profesor. [...] Şi ce s-ar întîmpla dacă, lăsînd la o parte teoria literară şi istoria literaturii ruse, profesorul s-ar apuca să citească împreună cu elevii cele mai bune poeme şi lucrări în proză ale lui Puşkin, iar apoi l-ar citi pe Gogol în întregime, în afara corespondenţei cu prietenii, pe urmă pe Kolţov, pe urmă pe Turgheniev şi Ostrovski, apoi cele mai bune articole de critică ale lui Belinski şi Dobroliubov, apoi unele dintre legendele, cîntecele şi povestirile populare ? Ce credeţi ? Liceenii ar începe să considere lecţia de literatură rusă o desfătare ; ei şi-ar aminti, fără îndoială, cu recunoştinţă de un astfel de profesor pînă la adînci bătrîneţi ; cu siguranţă că interesele patriotismului ar fi şi ele respectate ; cu siguranţă că la unii dintre elevi s-ar trezi efectiv dorinţa de a şti ceva despre predecesorii lui Puşkin. Multe lucruri bune ar putea ieşi din asta. Acest lucru este însă un vis irealizabil, căci, în acest caz elevii n-ar mai avea nimic de învăţat pe dinafară şi profesorii ar fi goniţi de la catedră după primul examen al clasei lor. Căci la noi este împămîntenit obiceiul să măsori şi să cîntăreşti roadele învăţăturii şi, cum dezvoltarea intelectuală nu poate fi măsurată nici cu arşinul, nici cu balanţa, ea este ca atare considerată un mit sau un lux. Nouă să ne daţi nişte cunoştinţe astfel încît elevul să vorbească la examen jumătate de oră, fără să-şi tragă sufletul şi să poată da din gură şi două sau trei ore, dacă nu este oprit. Asta ne place, asta şi avem. (P-20)

12

CRITICI

A. *Belinski, Herzen*

Am impresia că în societatea rusească începe să se contureze în momentul de față o direcție de gîndire cu desăvîrșire independentă. [...] Particularitatea acestei orientări pe cale de apariție constă în faptul că ea se află într-o legătură indestructibilă cu cerințele reale ale societății noastre. (P-23).

Stankevici * [...] a fost primul discipol al lui Hegel în cercurile tineretului moscovit. El a studiat filosofia germană profund și în mod temeinic ; înzestrat cu aptitudini dintre cele mai neobișnuite, a atras un mare cerc de prieteni în această activitate îndrăgită de el. Acest cerc este în cel mai înalt grad remarcabil, din el s-a recrutat o întreagă falangă de savanți, literați, profesori, printre care s-au numărat Belinski, Bakunin, Granovski *. (H-28)

Cauza lui Polevoi a avut doi continuatori : Senkovski și Belinski. [...] În Senkovski și-a găsit reprezentantul autentic acel profil spiritual pe care și l-a însușit societatea după anul 1825 — strălucire, dar cu sclipiri reci, zîmbet disprețuitor, disimulînd nu rareori remușcări, sete de desfătare, accentuată de incertitudinea fiecăruia privind propria sa soartă, materialism ironic fără să fie totuși vesel, glume forțate, de om care stă după gratii de închisoare.

Belinski, reprezentantul tipic al tineretului studios moscovit, a fost contrariul desăvîrșit al lui Senkovski ; martir al propriilor gînduri și îndoieli, entuziast, poet în dialectică, jignit de tot ceea ce-l înconjura, el se istovea în emoții. Acest om fremăta de indignare și tremura de furie la priveliștea veșnică a absolutismului rusesc. (H-22)

Gogol, Belinski, Dobroliubov — iată, în trei nume, întregul raport despre viața noastră intelectuală pentru trei decenii întregi ; acestor nume li se mai pot adăuga încă vreo două-trei, dar și acestea din urmă aparțin tot literaturii, iar prin orientarea lor se alătură fie lui Belinski, fie lui Dobroliubov. (P-23)

Importanța unui fenomen istoric nu este *determinată* numai prin conținutul său autonom, ci și prin compararea lui cu alte fenomene învecinate. Caracterul retrograd, meschinăria sau deșertăciunea orientărilor existente în literatura rusă, în afara criticii lui Belinski, ne fac să apreciem de două ori mai mult această critică. (C-15)

[...] glasul lui Belinski a fost totdeauna puternic și convingător [...] El avea un spirit neobișnuit de pătrunzător și o viziune uimitor de luminoasă asupra lucrurilor. (D-8)

---

* Stankevici, Nikolai Vladimirovici (1813—1840), poet și filosof rus *(n.n.)*.

* Granovski, Timofei Nikolaevici (1813—1855), istoric rus, profesor la Universitatea din Moscova *(n.n.)*.

Preocupările lui Belinski au început cu filosofia, și aceasta la vîrsta de douăzeci și cinci de ani. El s-a adresat științei cu întrebări serioase, înarmat cu o dialectică pasionată. Pentru el adevărurile, concluziile nu erau abstracție, nici jocuri ale intelectului, ci probleme de viață și de moarte ; liber de orice influență din afară, a pătruns în știință, datorită acestui fapt, cu o și mai mare sinceritate ; el n-a încercat să salveze nimic de focul analizei și al negării și s-a ridicat absolut firesc împotriva soluțiilor echivoce, concluziilor banale și concesiilor lașe. (H-23)

Belinski și principalii săi susținători au devenit din punct de vedere intelectual oameni pe deplin independenți. [...] Pînă la Belinski, critica noastră a fost cînd un reflex al teoriilor franceze, cînd unul al teoriilor germane, și de aceea n-a avut cîtuși de puțin, în principalele ei concepții, nici claritate, nici contur [...]. (C-13)

De acest neajuns — absența legăturii dintre convingerile fundamentale ale autorului și lucrările sale — a suferit întreaga noastră literatură, pînă în momentul în care ea s-a transformat sub influența lui Gogol și a lui Belinski. (C-13)

Principala figură a criticii perioadei gogoliene a fost Belinski. (C-12)

Glasul unei ironii neiertătoare și al autoacuzării, în care printre reproșuri, remușcări, indignări se face simțită forța, străbate literatura, antrenînd nestăvilit totul după ea.

Această perioadă a început odată cu lucrările lui Gogol și articolele lui Belinski, prin 1840. Mișcarea actuală și-a aflat rădăcinile, embrionul, în această perioadă de acțiune, de inițiativă, de poezie și dăruire. (H-45).

În spatele lui Gogol s-a ridicat genialul său critic, care a explicat Rusiei, în mod energic, tare și deschis, uriașa însemnătate a scriitorului ei național. În urma

lui Belinski s-au mai ridicat încă doi-trei oameni, care au stîrnit atenția publicului pentru problemele filosofice și sociale. Sub stindardul lor a militat literatura de atunci împotriva neadevărului și stagnării ; de la ei și-a însușit ea energia și viața. (D-14)

Critica perioadei gogoliene [...] s-a ridicat împotriva romantismului, ca expresie a unui mod fals, exagerat, exaltat de a înțelege viața, ca denaturare a forțelor intelectuale și morale ale omului, care duce la fantasmagorie și banalitate, la autoînșelare și suficiență. (C-12)

Belinski [...] a format gustul estetic al publicului, a conferit forță ideilor. Critica lui a pătruns mai adînc decît critica lui Polevoi, stîrnind alte întrebări și alte îndoieli. A fost insuficient apreciat ; în timpul vieții sale au trăit mult prea mulți oameni cu egoismul rănit, cu orgoliul atins ; după moarte, guvernul a interzis să se scrie despre el, și tocmai acest lucru m-a determinat să povestesc despre Belinski mult mai pe larg decît despre oricare altul. Stilul său era adesea colțos, dar totdeauna plin de energie. El își comunica ideile cu aceeași pasiune cu care le concepea. În fiecare cuvînt simți că omul acesta scrie cu sîngele lui, simți cum își epuizează forțele și cum arde ; bolnav, irascibil, el nu cunoștea liniște nici în dragoste, nici în ură. Uneori se lăsa dus, uneori era foarte nedrept, totdeauna însă, pînă la capăt — cinstit. (H-23)

Toți oamenii vii și de acțiune au trecut de partea lui Belinski, și numai formaliștii încăpățînați și pedanți s-au depărtat de el ; unii dintre ei au ajuns pînă la acea sinucidere nemțească prin știința scolastică și mortificată, încît au pierdut orice interes vital și s-au pierdut ei înșiși fără urmă. Alții au devenit slavofili pravoslavnici. [...]Abandonînd înțelegerea unilaterală a lui Hegel, Belinski n-a părăsit cîtuși de puțin și filosofia acestuia. Dimpotrivă, tocmai de aici începe împletirea originală, vie și subtilă pe care o realizează el între ideile filosofice și cele revoluționare. Pe Belinski îl consider una dintre personalitățile cele mai remarcabile din perioada

domniei lui Nikolai. [...] Începînd cu data de 25 a fiecărei luni, articolele lui Belinski erau așteptate cu înfrigurare de către tineretul din Moscova și Petersburg. De cîte cinci ori se duceau studenții în cafenele să întrebe dacă nu s-a primit încă „Otecestvennîe zapiski" ; fiecare număr voluminos era smuls din mîini. „Este vreun articol de Belinski ?" „Este" — și acesta era înghițit cu o simpatie febrilă, cu voioșie, cu dispute. [...]

[...] în acest om timid, în acest trup firav, sălășluia o natură puternică, de gladiator ; da, era un luptător încercat ! El nu era în stare să propovăduiască, să dăscălească, el avea nevoie de dispute. Fără obiecții, fără enervare nu vorbea bine, dar cînd se simțea încolțit, cînd erau atinse convingerile sale dragi, cînd începeau să-i tremure mușchii feței și să i se spargă glasul, atunci trebuia să-l vezi ; se arunca asupra adversarului ca un leopard, îl sfîșia în bucăți, îl făcea de rîs, îl făcea jalnic și, pe parcurs, își dezvolta ideea cu o forță neobișnuită, cu o neobișnuită poezie. Disputa se termina deseori în sîngele care începea să curgă din gura bolnavului ; palid, cu răsuflarea tăiată, cu ochii ațintiți asupra celui cu care discuta, își ducea cu mîna tremurîndă batista la gură și se oprea, amărît profund, distrus din cauza slăbiciunii sale fizice. Cît îl iubeam și ce milă-mi era de el în aceste minute ! [...]

Curînd lipsurile și suferințele au subminat cu totul organismul bolnăvicios al lui Belinski. Chipul lui, în special mușchii din jurul gurii, privirea fixă îndurerată mărturiseau în egală măsură intensa activitate sufletească și rapida dezagregare fizică.

Ultima oară l-am văzut la Paris, în toamna anului 1847, se simțea foarte rău, se temea să vorbească tare și doar în anumite clipe reînvia fosta lui energie, luminînd cu focul ei încins. În asemenea clipe și-a scris el scrisoarea către Gogol.

Vestea despre revoluția din februarie * l-a mai prins în viață ; a murit luînd zorile ei drept o dimineață ce se statornicea ! (H-28)

Un fiu de funcționar, care ca Belinski, nu dorește să slujească, un fiu necredincios de preot, ca Cernîșevski,

* 1848, de la Paris. *(n.n.)*.

în sfîrșit, un sărac nobil provincial, un boier-proletar, ca Gogol, încep să joace un mare rol. Ei nu reprezintă vreo stare a treia, nici, în general, vreo clasă distinctă, ci un mediu viu care își sorbea forța de jos și nu de sus. Cu cît mergem mai departe, cu atît devine mai evident că tocmai această pătură nestabilă, ocupînd o poziție de mijloc între sterilitatea crescîndă a celor de sus și fertilitatea neinstruită a celor de jos, este chemată să salveze, pentru popor, civilizația. Acești *oameni noi* au introdus în formele literare o oarecare asprime, enervare, ceva tăios, neiertător ; ei nu au îndeajuns tact și, uneori, eleganță. Acest lucru vexează gustul puriștilor, fără să mai vorbim de supărarea șambelanilor întru literatură. [...] Belinski era, pentru saloanele mondene, mult prea pasionat. Izbucnirile sale furtunoase atrăgeau după el întregul tineret. Cu pana în mînă, el își crea improvizațiile fremătînd de indignare, acuzînd, blestemînd bolta de plumb care îl strivea ; el nu avea timp să-și pună cravată albă, și nici nu dorea, de altfel, să și-o pună. „Omul acesta nu are nimic sfînt, nimic demn de stimă", țipau autoritățile literare. [...] Latura serioasă, latura tragică, originea acelei trăsături pe care ei o persecutau în cazul lui Belinski, acel amar care-i străbătea arterele — iată ce scăpa înțelegerii asprilor lui judecători. (H-41)

Belinski a fost un om neobișnuit de liber, pe el nu l-au stînjenit nici prejudecățile scolastice, nici prejudecățile mediului, încărcat de întrebări el căuta soluții neticluind concluziile și netemîndu-se de ele. Greșea cinstit, și căuta sincer alte soluții, avînd în vedere numai adevărul și nimic altceva. Belinski a ieșit în scenă fără blazon, fără drapel, fără diplome ; el nu aparținea nici unei bisericuțe, nici unei pături sociale, nu era legat de nimic, nu jurase credință nimănui. El nu avea nimic de crutat, în schimb putea compătimi cu toți. [...] Idealul lui Belinski, idealul nostru, biserica noastră, casa noastră părintească în care s-au format primele noastre gînduri și simpatii a fost *lumea occidentală* cu știința ei, cu revoluția ei, cu respectul ei pentru individ, cu libertatea ei politică, cu bogăția ei artistică și speranța ei de nezdruncinat. (H-40)

Articolul spune, de pildă, că în anii patruzeci critica rusească ar fi susținut, chipurile, că arta trebuie să aibă un scop didactic. Articolul greșește. Critica a afirmat fără echivoc că o lucrare scrisă cu scop didactic nu poate fi nicicum considerată o operă poetică. Ea a izgonit cu toate forțele didacticismul din artă.
Articolul spune mai departe că în anii patruzeci critica îi îndemna pe artiști să ponegrească premeditat realitatea. Articolul greșește. Critica anilor patruzeci afirma hotărît: 1) că premeditarea nenorocește poezia, 2) că realitatea nu trebuie nici ponegrită, nici flatată, ci trebuie înfățișată sub aspectul ei adevărat, fără înfrumusețări și fără denigrări. (C-28)

Belinski și prietenii săi nu au opus slavofililor o doctrină, un sistem exclusiv, ci numai simpatie vie față de tot ceea ce-l frămînta pe omul contemporan, nemărginita dragoste de libertate și o ură, la fel de puternică, față de tot ce-i sta în cale : față de putere, de violență sau de credința religioasă. (H-23)

[...] Belinski a fost un om cît se poate de răbdător și de temperat. [...] Printre criticii ruși n-a fost aproape nici unul care să fi dovedit atîta toleranță față de alte păreri, cu singura condiție ca respectivele păreri să nu fi fost cu desăvîrșire absurde (și dăunătoare), el se referea totdeauna la ele cu stimă, oricît ar fi fost de diferite față de convingerile sale. Exemple se pot da multe. Să ne referim la unul singur, despre care va trebui să mai vorbim, anume la polemica sa cu slavofilii, în care Belinski a dovedit permanent mai multă bunăvoință decît adversarii săi. [...] Tot astfel, el era gata să recunoască pe deplin toate meritele creațiilor literare scrise în alt spirit decît cel care i se părea lui cel mai corespunzător cerințelor literaturii noastre. [...] ca exemplu să amintim felul în care a apreciat romanul domnului Goncearov *O poveste obișnuită*. [...] Părerea că Belinski n-ar fi fost, chipurile, destul de cumpătat în ideile sale sau că ar fi persecutat cu asprime orice mod de a gîndi diferit de al său este cu desăvîrșire nedreaptă. De acest lucru se poate ușor convinge oricine răsfoiește

cîteva din articolele sale. În literatura noastră au existat destui fanatici ; Belinski însă nu numai că nu a dovedit nici un fel de similitudine cu ei, ci a dus, dimpotrivă, o luptă dîrză împotriva lor, indiferent de culoarea pe care ar fi avut-o fanatismul lor și indiferent de partida căreia i-ar fi aparținut aceștia ; chiar și pe fanaticii așa-numitei „tendințe“ el i-a condamnat cu aceeași severitate cu care i-a condamnat și pe fanaticii orientării opuse. (C-14)

Puține sînt personalitățile moralmente pure, ca Belinski, care să iasă dintr-o lungă luptă înverșunată împotriva inculturii și răului zdrobite fizicește, dar moralmente limpezi și luminoase, fără de pată și prihană. (D-15)

Puțini au fost cei care, asemenea lui Belinski, să se poată contopi cu propriile lor principii și să le confere, în felul acesta, vitalitate. La Belinski, principiul exterior, abstract, s-a transformat într-o nevoie a lui, interioară, vitală. (D-26)

În trecut, criticii lui Belinski i-au trebuit ani întregi de luptă îndîrjită pentru a apăra dreptul literaturii la denunțarea vulgarităților vieții. Acum, nimeni nu mai are nici cea mai mică îndoială cu privire la acest drept. (D-26)

Pentru gînditorii de tipul lui Belinski este absolut necesară legătura vie, neîntreruptă cu suferințele și bucuriile reale ale oamenilor reali. Ei au nevoie să mediteze la viața reală și să transmită cu sinceritate gîndurile lor tuturor celor care pot și doresc să le înțeleagă. Acești gînditori sînt fericiți și trăiesc numai datorită faptului că trezesc în mințile oamenilor realitatea ideii și năzuința conștientă către un rațional, luminos și depărtat, foarte depărtat, viitor. (P-24)

[...] sînt mai ridicol decît Don Quijote ; el, cel puțin, credea din suflet că e cavaler, că se bate cu uriașii și nu cu morile de vînt, și că urîta și grăsana lui Dulcinee este o frumusețe ; eu știu că nu sînt cavaler, ci smintit,

și totuși fac pe cavalerul, știu că mă bat cu morile de vînt, și totuși mă bat, că Dulcineea mea (viața) este urîtă și ticăloasă, și totuși o iubesc, în ciuda bunului simț și a evidenței. (B-164)

Personal nu mă situez prea sus, dar — recunosc — nici nu cred despre mine prea puțin ; am auzit laude adresate mie din partea unor oameni deștepți și — ceea ce e și mai măgulitor — am avut norocul să dobîndesc dușmani înrăiți ; și totuși, pînă în prezent și întotdeauna m-au bucurat și mă vor bucura mai mult decît orice, ca cel mai de preț bun al meu, acele cîteva cuvinte amicale rostite despre mine de Pușkin și care, din fericire, mi-au ajuns la urechi din surse demne de încredere. (B-165)

[...] orice fenomen cît de cît viu din literatura rusă mă bucură de o mie de ori mai mult decît un fenomen într-adevăr măreț în literaturile europene. (B-178)

Munca urgentă la revistă îmi suge toate forțele vitale, precum un vampir sîngele. De obicei, cam două săptămîni pe lună lucrez cu febrilitate într-o tensiune atît de grozavă, încît îmi înțepenesc degetele, refuzînd să mai țină tocul ; celelalte două săptămîni sînt parcă mahmur, ca după o orgie de două săptămîni, mă învîrtesc de colo-colo în trîndăvie și consider chiar și citirea unui roman o muncă. (B-171)

Voi muri pe reviste și poruncesc să mi se pună în coșciug sub cap un număr din „Otecestvennîie zapiski". Sînt literat — spun acest lucru cu o dureroasă și în același timp bucuroasă și mîndră convingere. Viața mea, sîngele meu — literaturii ruse. (B-152)

Pentru mine toate drumurile către fericirea omenească sînt închise — lucrul mi-este clar și despre asta nici n-am ce să judec, să discut, să spun prea multe, doar uneori mi se smulge din pieptul chinuit cîte-un cuvînt amar, pe care îl și înghit imediat — și nici o

vorbă în plus. Așa că îmi rămîne un singur lucru — sfera activității mele literare, indiferent cum ar fi ea. (B-154)

Orice s-ar întîmpla cu literatura rusă, oricît de luxuriant s-ar dezvolta ea în continuare, Belinski va rămîne totdeauna fala ei, gloria ei, podoaba ei. Influența lui se resimte pînă în prezent în tot ceea ce apare la noi frumos și nobil ; pînă în ziua de azi, oricare dintre cei mai buni literați ai noștri recunoaște că datorează o considerabilă parte a dezvoltării sale, mijlocit sau nemijlocit, lui Belinski. [...] Cîte clipe fericite, pure ne amintesc nouă articolele sale — acele clipe din vremea cînd debordam de elanuri tumultuoase, cînd vorbele curajoase ale lui Belinski ne deschideau o lume a cunoașterii, a meditației, a acțiunii cu desăvîrșire nouă ! Citindu-l pe el, uitam de meschinăria și vulgaritatea a tot ceea ce ne înconjura, și visam despre alți oameni, despre altă activitate, nădăjduind sincer să întîlnim cîndva asemenea oameni și făgăduindu-ne entuziaști să ne consacrăm unei astfel de activități... Viața ne-a înșelat și pe noi așa cum l-a înșelat și pe el ; pentru noi însă rămîn scumpe acele zile de sfînt entuziasm, acel freamăt inspirat, acele preocupări și vise pure și dezinteresate cărora poate nu le va fi niciodată dat să se înfăptuiască, dar de care, pînă azi, ne doare și ne e greu să ne despărțim... (D-29)

Ideea fundamentală a întregii școli critice a lui Belinski, ce continuă să-și exercite influența și să se dezvolte pînă în momentul de față, își găsește cea mai clară și precisă expresie în cele două aserțiuni : *arta nu trebuie să fie scop în sine* și *viața este mai presus de artă*. (P-28)

Ideile lui Iskander * sînt mereu în frunte, el știe dinainte ce și pentru ce scrie ; el înfățișează cu uimitoare veridicitate o scenă din realitate, numai pentru a spune despre ea propriul său cuvînt, pentru a-și da ver-

* Herzen. Belinski face o comparație între proza lui Herzen și romanele lui Goncearov *(n.n.)*.

dictul. Domnul Goncearov își contureazǎ figurile, caracterele, scenele înainte de toate pentru a-și satisface propriile cerințe și pentru a se bucura de propria sa capacitate de a zugrăvi ; el trebuie să le furnizeze cititorilor săi posibilitatea să vorbească, să judece și să extragă din ele consecințele morale. Tablourile lui Iskander se disting nu atît prin fidelitatea desenului și rafinamentul penelului, cît prin profunda cunoaștere a realității înfățișate de el, ele se disting mai degrabă prin adevărul faptic decît prin cel poetic, sînt atrăgătoare prin stilul nu atît poetic, pe cît saturat de inteligență, de idei, de umor și rafinament intelectual, care uimesc permanent prin originalitatea și noutatea lor. Principala forță a talentului domnului Goncearov rezidă totdeauna în grațiozitatea și rafinamentul penelului, în fidelitatea desenului ; el se lasă pe neașteptate dus de poezie, chiar cînd înfățișează întîmplări minore și lăturalnice [...]. În talentul lui Iskander, poezia e un agent secundar, iar cel principal e ideea ; în talentul domnului Goncearov principalul și unicul accent e poezia... (B-137)

La tine *, ca la orice natură cu precădere meditativă și conștientă, dimpotrivă, talentul și fantezia sînt absorbite de intelect, care e animat și încălzit, ca să spun așa, *înzestrat cu inimă*, de o orientare umanistă, nealtoită, neînvățată din cărți, ci specifică naturii tale. Tu ai grozav de multă minte, atît de multă, încît nici nu știu ce-i trebuie atîta unui singur om ; ai și mult talent și fantezie, dar nu un talent din acela pur și independent, care să nască totul singur din sine însuși și care să folosească intelectul ca un principiu inferior și subordonat lui ; nu, talentul tău, dracu' știe, este un bastard sau un copil vitreg în raport cu intelectul, tot astfel cum este intelectul în raport cu naturile artistice. [...] Și asemenea talente nu sînt mai puțin necesare și folositoare decît cele artistice. [...] Tu ai un anumit gen, un gen care e la fel de periculos de imitat ca și lucrările de o autentică artisticitate. Ca și Nasul din povestirea gogoliană cu același titlu, poți spune despre tine : „Eu sînt eu prin mine însumi !" (B-172)

* Belinski îi scrie lui Herzen, în legătură cu povestirea acestuia *Cine-i de vină ?* (n.n.).

[...] vocația mea [...] este pur și simplu de a scrie despre orice fapt de viață și fără nici o formă, fără jenă, *en abusant de la parenthèse* *. (H-55)

B. *Dobroliubov, Pisarev*

Învățătorul lui Dobroliubov n-am putut fi eu, chiar și pentru faptul că nimeni dintre oamenii care scriu rusește nu i-a fost învățător. De un folos destul de mare i-au fost articolele lui Belinski și ale celorlalți oameni din respectivul cerc literar. Dar modul său de a gîndi nu s-a constituit în principal sub influența lor. Intrînd la Institutul Pedagogic în vara lui 1853, el s-a deprins curînd să citească în franceză, iar cărțile germane a început să le cunoască încă înaintea intrării la institut. Dacă în anii hotărîtori pentru dezvoltarea sa, un om talentat citește cărțile marilor noștri învățători occidentali comuni, atunci cărțile și articolele scrise în limba rusă pot să-i placă, pot să-l entuziasmeze (așa cum s-a entuziasmat și Dobroliubov, pe atunci, de anumite lucruri scrise în rusește), dar în nici un caz ele nu-i pot sluji drept principală sursă a cunoștințelor și concepțiilor. [...] (C-43)

Din vremea în care Dobroliubov s-a putut dedica nestingherit activității literare și chiar pînă la plecarea lui în străinătate, eu n-am scris despre subiectele abordate de el. Nu mai analizam nici o carte de beletristică, nici o carte cu teme avînd o legătură directă cu viața rusească. Cum de s-au petrecut lucrurile astfel ? [...] am înțeles că nu mi-ar fi favorabil dacă articolele mele ar fi puse alături de cele ale lui Dobroliubov în vederea unei aprecieri comparative. (C-43)

---

* Abuzînd de paranteze *(n.n.)*.

Este știut de toată lumea că după un an sau chiar mai puțin de la începutul colaborării sale permanente la revistă, în anul 1858 sau chiar ceva mai devreme, Dobroliubov avea deja o influență precumpănitoare în reviste. Cum de s-a putut întîmpla acest lucru, de vreme ce acolo eram și eu? Nu pot explica acest lucru nicicum altfel decît prin superioritatea sa. Slavă Domnului, mai am încă atîta minte și bună-credință pentru a putea înțelege asemenea situații. (C-43)

[...] la sfîrșitul anului 1858 și la începutul lui 1859 nu mai era nici un om în cercurile literare demne de stimă care să nu se fi exprimat în sensul că Dobroliubov este cel mai talentat de la „Sovremennik". [...] Noi nu eram [...] atît de obtuzi și de proști ca să nu-l considerăm cel dintîi din cercul nostru. Ați putea însă să nu dați crezare mărturiei mele. Vă voi comunica, în acest caz, două din multele întîmplări petrecute cu mine. Prima se referă la sfîrșitul anului 1858. Locuiam la domnul Kavelin, în casa căruia Dobroliubov devenise un om apropiat încă de la începutul respectivului an. „Este ciudat — mi-a spus domnul Kavelin între altele, dar nu pot simți față de Dobroliubov aceeași predispoziție prietenoasă pe care o am, de exemplu, față de dumneata. Oare de ce? Modul nostru de a gîndi este, după cît se pare, același, iar ca om, este excelent; părerea mea despre inima și caracterul lui e dovedită de faptul că i-am permis să pună o totală stăpînire pe mintea fiului meu, lucru pe care nu l-aș fi făcut dacă aș fi considerat că există în Dobroliubov ceva rău. Atunci de ce simt oare că el îmi este cu desăvîrșire străin, în timp ce, de pildă, dumneata nu-mi ești străin deloc?" I-am spus atunci: „Este din cauză că la Dobroliubov nu se manifestă acele slăbiciuni și ezitări în gînduri și în caracter care să-ți ofere anumite puncte de sprijin pentru a aduce modul meu de a gîndi și de a acționa în concordanță cu cerințele dumitale. Punctul lui de vedere este mai consecvent și mai clar decît al meu, de aceea nu-ți mai rămîne nici o posibilitate de a-l înțelege pe el în sensul dumitale, așa cum o poți face în mare măsură cu punctul meu de vedere". „Da, a spus Kavelin cu acea sinceritate care te atrage la el, ca om, oricît ai dori uneori să te superi pe el, da — a spus el —, dumneata faci parte din generația care trebuie să meargă mai departe decît a noastră, iar generația lui Dobroliubov se află, probabil, în aceeași relație cu a dumitale; între mine și dumneata există o legătură; între dumneata și el există de asemenea; dar între mine și el, după cît se vede, nu există legătură. Ce să-i faci? Pentru noi e trist, dar pentru progres așa trebuie să fie". O convorbire asemănătoare cu aceasta am avut după cîtva timp, la începutul anului 1860, cu domnul Turgheniev, cu prilejul primei serate literare în folosul „Societății pentru subvenția scriitorilor și oamenilor de știință săraci". Membrii comitetului acestei societăți și persoanele care au participat la lectură s-au adunat în galeriile dimprejurul sălii de la Passage, unde avea loc manifestarea. Într-una din ele s-a întîmplat să rămînem trei sau patru persoane dintre noi, printre care domnul Turgheniev și eu. Era atunci nemulțumit de unul din articolele lui Dobroliubov și în încheierea controversei avute cu mine cu privire la articol mi-a spus: „Pe dumneata mai pot să te suport, dar pe Dobroliubov nu". „Asta din pricină că Dobroliubov este mai deștept și punctul său de vedere asupra lucrurilor — mai consecvent și mai clar" — am zis eu. „Da, a răspuns el cu bonomia glumeață care este atît de atrăgătoare la el, — da, dumneata ești un șarpe simplu, iar Dobroliubov — un șarpe cu ochelari". Iată, mult stimate domn, două cazuri demonstrînd cum erau înțelese relațiile mele față de Dobroliubov. Din ele puteți deduce că el era încă de mult considerat cel mai complet reprezentant al acelei orientări pe care nici pe departe eu nu am exprimat-o cu atîta concizie și forță. (C-43)

Din momentul în care Dobroliubov a creat critica reală, critica filistină a devenit imposibilă. Din momentul în care în literatura noastră s-a conturat clar concepția riguros definită a așa-zisei tabere teoretice, fiecare om care scrie trebuie inevitabil sau să se ralieze acestei concepții despre lume, sau să-i opună acesteia altă concepție, cu desăvîrșire autonomă, dar la fel de riguros definită. Promovarea permanentă și consecventă a uneia sau celeilalte în aprecierea fenomenelor curente din viață, știință și literatură se numește în zilele noas-

tre critică. Filistinii noștri n-au și nu pot avea propria lor critică, pentru că ei nu au și nu pot avea o concepție despre lume, n-au și nu pot avea principii pe care să fie în stare să le respecte și promoveze pînă la capăt, cu o energie neabătută și o consecvență neobosită. (P-27)

Tot ceea ce știu, evident, n-am descoperit eu însumi, ci am citit în diferite cărți, rusești și străine. Presupun că în același fel și-au dobîndit cunoștințele și Belinski, și Dobroliubov, și Cernîșevski și toți ceilalți reprezentanți ai realismului nostru. Nici unul dintre ei nu a inventat știința, ci și-a însușit-o de-a gata de la învățătorii săi occidentali, iar apoi fiecare s-a străduit s-o adapteze potrivit cu înțelegerea elevilor săi.

Întotdeauna am făcut și eu, și fac pînă astăzi, la fel ; în ce relații se află propriile mele forțe față de forțele scriitorilor pe care i-am numit mai sus — nu pot să judec ; spun doar că în întreaga mea activitate am lucrat și lucrez permanent cu mintea mea la fel de independent, precum au lucrat și ei. (P-30)

Poezia, în sensul versificației, a început să dea semne de declin din timpul lui Pușkin ; în timpul lui Gogol, romancierii, în genere prozatorii, au ocupat în literatură acel loc suprem pe care îl ocupaseră poeții. [...] Dar, odată obținută victoria asupra versificației, și beletristica a început să piardă în literatură dominația exclusivă ; prima lovitură a dat-o acestei dominații Belinski ; privindu-l, Rusia pravoslavnică a început să înțeleagă că poți fi un scriitor celebru, chiar dacă nu scrii nici poeme, nici romane, nici drame. Acesta a fost un mare pas înainte, întrucît bunii noștri concetățeni au învățat să citească articole critice și s-au pregătit astfel, cu încetul, să înțeleagă discuțiile în problemele științei și vieții sociale. Cînd asemenea discuții au devenit posibile, Dobroliubov și Cernîșevski au purces la continuarea cauzei lui Belinski. [...] Este timpul acum să facem încă un pas înainte : n-ar fi rău să se înțeleagă că o cercetare serioasă, scrisă atrăgător și cu claritate, poate lămuri orice problemă interesantă mult mai bine și mai complet decît o povestire inventată pe tema respectivă, garnisită cu amănunte inutile și digresiuni inevitabile. [...] Evident, și în acest caz, ca totdeauna, nu trebuie să ne lăsăm antrenați de un rigorism pedant. [...] Dacă Nekrasov poate să se exprime numai în versuri, să-l lăsăm să scrie versuri, dacă Turgheniev e în stare numai să-l descrie și nu să-l și explice pe Bazarov, să-l lăsăm să descrie ; dacă lui Cernîșevski îi vine la îndemînă să scrie un roman, și nu un tratat de fiziologie socială, să-l lăsăm să scrie roman ; acești oameni au ceva de spus și de aceea societatea îi ascultă cu atenție și nu rămîne în pierdere. (P-21)

Cît timp vor exista fenomenele „împărăției întunericului" și cît timp visarea patriotardă le va trece pe acestea cu vederea, vom avea obligația să amintim fără încetare obștei noastre cititoare ideile adevărate și vii ale lui Dobroliubov despre viața noastră de familie. Totodată însă, va trebui să fim mai severi și mai consecvenți decît Dobroliubov ; noi va trebui să-i apărăm ideile împotriva propriilor lui pasiuni ; acolo unde Dobroliubov s-a lăsat antrenat de izbucnirea sentimentului estetic, noi ne vom strădui să judecăm cu sînge rece și vom vedea că patriarhalitatea noastră familială strivește orice dezvoltare sănătoasă. (P-22)

Cît timp a scris și a luptat, Dobroliubov a fost ocărît de majoritatea revistelor noastre. În societate, influența lui era resimțită, dar rămînea nerecunoscută. Cum a murit, însemnătatea lui în domeniul literaturii au recunoscut-o imediat chiar și cei mai aprinși adversari ai săi ; continuînd să-i ocărască pe adepții lui Dobroliubov, ei au fost însă atît de abili încît au tras o linie demarcatoare între cel mort și cei vii, observabilă numai pentru respectivii domni, dar care nu ferește astfel mai mult personalitatea dispărutului de vreun atentat sceptic. (P-20)

C. *Cernîșevski*

[...] după cum este lărgimea vederilor, tot așa este lărgimea hotărîrilor. (C-31)

[...] guvernul nu s-a limitat la interzicerea revistei „Sovremennik“. După cîtva timp a fost întemnițat în fortăreața Petropavlovsk redactorul său, Cernîșevski, scriitor remarcabil și cel mai talentat dintre urmașii lui Belinski (care a și creat această revistă și a condus-o pînă la moartea sa). (H-41)

Ar fi interesant de aflat ce-ar fi spus Belinski, dacă ar fi avut prilejul să citească romanul *Ce-i de făcut?* * [...] Tuturor prietenilor și dușmanilor acestui roman le este bine cunoscut faptul că el a produs asupra cititorilor o impresie atît de profundă cum n-a mai produs pînă în prezent nici una dintre creațiile poeților potentați. Dar, în temeiul acestei impresii profunde vom fi oare obligați să spunem că autorul acestui roman este, *prin natura și prin chemarea sa, poet?* Dacă Cernîșevski, gînditorul cel mai lucid dintre lucizi, se dovedește, prin natura sa și prin chemarea sa, poet, atunci va trebui să recunoaștem ca poeți, fără excepție, pe toți oamenii deștepți. (P-29)

Cînd începi să citești romanul lui Cernîșevski? Este o lucrare cu totul remarcabilă, în ea sînt o sumedenie de intuiții privind atît latura bună, cît și latura rea a ultranihiliștilor. Jargonul lor, grosolănia lor de prost gust — disprețul pentru formă, caracterul forțat, comedia simplității — și, pe de altă parte, multe lucruri bune, sănătoase, educative. (H-57)

[...] *Noua Rusie* [...] se arată în toată măreția ei doar în persoana lui Belinski și ne duce la botezul nostru rusesc, cu pămînt — la ocnă — în persoana petrașeviștilor **, a lui Mihailov, Obrucev, Martianov și ceilalți. [...] această nouă Rusie a arătat poporului Rusia ticăloasă care l-a pus pe Cernîșevski la stîlp. (H-43)

---

* Romanul lui N. G. Cernîșevski *Ce-i de făcut?* *(n.n.).*

** Membrii cercului democrat-revoluționar condus de M. V. Petrașevski, unul din principalele centre ale mișcării literare și sociale din Rusia anilor '40 *(n.n.).*

Natura omenească este atît de bogată, puternică, mlădioasă, încît își poate păstra prospețimea și frumusețea chiar în împrejurările celei mai ticăloase asupriri. Personalități luminoase și pure de genul lui Dobroliubov și Pomialovski ies uneori din seminarele de bursieri ai statului; tot astfel de personalități trec uneori prin casa morților * fără să se murdărească. Dar și în seminarul bursierilor și în casa morților, la unul care rezistă revin totdeauna cîteva zeci care mor, se degradează, se istovesc, își pierd sănătatea, energia și capacitățile intelectuale. (P-31)

Cernîșevski este condamnat la *șapte ani de muncă silnică* și deportare perpetuă. Cadă ca un blestem această crimă fără de margini asupra guvernului, asupra societății, asupra jurnalisticii ticăloase și venale care a chemat asupră-ne această asuprire. [...] *P. S.* Aceste rînduri au fost scrise cînd am citit următoarele în scrisoarea unui martor ocular al execuției: „Cernîșevski s-a schimbat foarte mult, fața lui palidă s-a umflat și poartă semnele scorbutului. L-au pus în genunchi, au rupt spada și l-au *țintuit pentru un sfert de oră la stîlpul infamiei.* O fată i-a aruncat lui Cernîșevski în șaretă o coroniță — au arestat-o. Cunoscutul scriitor P. Iakușkin i-a strigat: adio! și a fost arestat. Cînd i-au surghiunit pe Mihailov ** și pe Obrucev ***, *ei* au efectuat țintuirea la stîlp la orele patru dimineața, iar acum — ziua-n amiaza mare!“ [...] Pe Cernîșevski l-au legat de stîlp un sfert de oră ****, dar voi, dar Rusia — cîți ani veți mai

* Aluzie la romanul lui F. M. Dostoievski *Amintiri din casa morților (n.n.).*

** Mihailov, Mihail Larionovici (1829—1865), poet și publicist rus, revoluționar, membru al redacției revistei „Sovremennik“ *(n.n.).*

*** Obrucev, Nikolai Nikolaevici (1830—1904), general rus, unul din organizatorii societății secrete „Zemlia i volia“ *(n.n.).*

**** Oare nici unul dintre pictorii ruși nu va picta un tablou care să-l reprezinte pe Cernîșevski la stîlpul infamiei? Această pînză acuzatoare ar deveni o imagine pentru generațiile viitoare și ar consolida *disprețul răufăcătorilor* obtuzi, care leagă gîndirea omenească la stîlpul criminalilor [...].

rămîne legați ? Blestem vouă, blestem și, — dacă se poate — răzbunare ! (H-42)

[...] știu : fiecare este dator să-și amintească dacă a greșit sau nu des în judecățile sale. Îmi amintesc : am greșit adesea ; am greșit în multe privințe, în multe și importante — foarte des.

Dar, atîta timp cît omul nu vede că a greșit în ceva anume, el crede despre acel ceva așa cum crede. Și asta despre orice. Și despre sine.

Atît timp cît nu văd că greșesc, mă țin de judecata mea. (C-47).

[...] datoria mea este să analizez toate meditațiile mele din punct de vedere științific ; de mult, de foarte mult timp, mi-a intrat acest lucru în obicei, așa încît nu mă pot gîndi la nimic altfel decît din punct de vedere științific. Aceasta și în legătură cu simțămintele mele personale, și cu simțămintele personale ale altora față de mine.

Așadar, judec tendința voastră de a gîndi despre mine cît se poate de bine, potrivit datoriei și obișnuinței mele : eu nu am nevoie să fiu personal un om plăcut, eu am nevoie de adevărul științific. Și din tot ce mă privește personal, îmi face plăcere numai ceea ce e bun din punct de vedere științific. (C-48)

Dragii mei prieteni, iată ce trăsături bune am :

Dragostea de adevăr ; dorința de a-mi folosi forțele — mari sau mici, n-are importanță —, de a-mi folosi forțele pentru o analiză de sine stătătoare a ceea ce este sau nu este adevărat ; înțelegerea faptului că a renunța la dreptul de a te folosi de propria ta minte este o renunțare nedemnă de om.

Am aceste trăsături bune. Dar ele aparțin unui nemăsurat număr de oameni. Nu este nimic deosebit în faptul că le am și eu. (C-49)

[...] sînt un om mort [...] întru lauda și întru reproșul a ceea ce scriu. Sînt propriul meu judecător care, alături de alții îmi dau și mie o sentință ce nu poate fi nici atenuată, nici agravată de ceva. [...] N-am spus însă totul spunînd că în raport cu reputația mea literară sînt un om mort. În raport cu mine, ca om, nu pot fi mort. Știu că vor veni vremuri mai bune pentru activitatea literară, cînd aceasta va fi de un real folos pentru societate și cel care va rezista va merita cu adevărat un bun renume. Și iată că mă gîndesc : se va păstra oare în mine, pînă în vremurile acelea, capacitatea de a sluji, așa cum se cuvine, societatea ? Pentru acest lucru e nevoie de prospețimea forțelor, de prospețimea ideilor. Iar eu constat că încep să mă număr printre scriitorii „stimați", adică printre scriitorii uzați, rămași în urma mișcării nevoilor sociale. Acest lucru e amar. Dar ce-i de făcut ? Anii își iau ceea ce li se cuvine. Nu poți fi de două ori tînăr. Pot doar să resimt invidie față de oamenii mai tineri și mai proaspeți decît mine. Ei și ? Să mă apuc să disimulez că într-adevăr îi invidiez, că îi invidiez cu o nuanță de orgoliu jignit de prospețimea lor, cu ciuda celui care este depășit ? (C-32)

Lista lucrărilor citate

Alexandr Ivanovici Herzen

1. Diletantismul în ştiinţă. I (1842).
2. Diletantismul în ştiinţă. II. Diletanţii-romantici (1842).
3. Diletantismul în ştiinţă. III. Diletanţii şi breasla oamenilor de ştiinţă (1842).
4. Diletantismul în ştiinţă [IV]. Budismul în ştiinţă (1843).
5. Scrisori despre studiul naturii. I. Empirismul şi idealismul (1844).
6. Scrisori despre studiul naturii. II. Ştiinţa şi natura — fenomenologia gîndirii (1844).
7. Scrisori despre studiul naturii. III. Filosofia greacă (1844).
8. Scrisori despre studiul naturii. IV. Ultima epocă a ştiinţei antice (1844).
9. Scrisori despre studiul naturii. V. Scolastica (1845).
10. Capricii şi meditaţii. I. În legătură cu o dramă (1842).
11. Capricii şi meditaţii. II. Diferite pretexte (1845).
12. Capricii şi meditaţii. III. Variaţiuni noi pe teme vechi (1846).
13. Moscova şi Petersburgul (1842).
14. Scrisori din Franţa şi Italia. II (1847).
15. Scrisori din Franţa şi Italia. III (1847).
16. Scrisori din Franţa şi Italia. IV (1847).
17. Scrisori din Franţa şi Italia. V (1847).
18. Scrisori din Franţa şi Italia. VI (1848).
19. De pe celălalt ţărm. III. Anul LVII al republicii unice şi indivizibile (1848).
20. Dezvoltarea ideilor revoluţionare în Rusia. III. Petru I (1850).
21. Dezvoltarea ideilor revoluţionare în Rusia. IV. 1812—1825 (1850).
22. Dezvoltarea ideilor revoluţionare în Rusia. V. Literatura şi opinia publică după 14 decembrie 1825 (1850).
23. Dezvoltarea ideilor revoluţionare în Rusia. VI. Panslavismul moscovit şi europeismul rusesc (1850).

24. Amintiri şi cugetări [Prefaţă] (1860).
25. Amintiri şi cugetări. I (1853).
26. Amintiri şi cugetări. II. (1853).
27. Amintiri şi cugetări. III (1853).
28. Amintiri şi cugetări. IV (1854—1857).
29. Amintiri şi cugetări. V (1853—1856).
30. Amintiri şi cugetări. VII (1867).
31. Amintiri şi cugetări. VIII (1867—1868).
32. Presa liberă rusească de la Londra (1853).
33. Anunţ despre „Poliarnaia Zvezda" (1855).
34. Revoluţia în Rusia (1857).
35. Cărţi occidentale (1857).
36. Despre un roman cu privire la viaţa poporului din Rusia (1857).
37. Rusia şi Polonia. IV (1860).
38. Very dangerous !!! (1859).
39. Sfîrşituri şi începuturi. I (1862).
40. 1831—1863. (1863).
41. Noua fază a literaturii ruse (1864).
42. N. G. Cernîşevski (1864).
43. Şapte ani (1864).
44. Scrisori către un adversar. II (1864).
45. Duşmanilor noştri (1868).
46. Încă o dată despre Bazarov (1868).
47. Jurnal (1842).
48. Jurnal (1843).
49. Jurnal (1844).
50. Scrisoare către N. P. Ogariov, 5 iulie 1833.
51. Scrisoare către N. P. Ogariov, 1 august 1833.
52. Scrisoare către N. P. Ogariov, 14 noiembrie 1839.
53. Scrisoare către N. A. Herzen, 18—19 decembrie 1839.
54. Scrisoare către M. S. Şcepkin, 23/11 aprilie 1847.
55. Scrisoare către I. S. Turgheniev, 25 decembrie 1856.
56. Scrisoare către M. P. Botkin, 5 martie 1859.
57. Scrisoare către N. P. Ogariov, 8 august 1867.

Vissarion Grigorievici Belinski

1. Reverii literare (1834).
2. Recenzia romanului *Proscrisul* de Bohemus (1835).
3. Recenzia povestirii *Surghiunitul* de N. S. Şciukin (1835).
4. Nuvela rusească şi nuvelele d-lui Gogol (1835).

5. Nuvelele lui Vladimir Benediktov (1835).
6. Ceva despre nimic, sau raport prezentat d-lui editor al „Telescopului" privind ultima jumătate de an — 1835 — al literaturii rusești (1836).
7. Critica și părerile literare ale revistei „Moskovski nabliudatel" (1836).
8. *Hamlet*, drama lui Shakespeare. Mocealov în rolul lui Hamlet (1838).
9. Cronică literară, „Sovremennik", vol. IV—VIII (1838).
10. Recenzie la *Biblioteca povestirilor și basmelor pentru copii*, lucrare a lui Viktor Burianov. *Sfaturi pentru copii sau povestirea unor anecdote, basme, aventuri amuzante și a altor pilde povățuitoare, dedicată băieților și fetelor;* lucrare nouă a d-lui Bouly ș.a. (1838).
11. Cronică literară, „Sovremennik", vol. IX (1838).
12. *Elena*, poem al d-lui Burnet (1838).
13. *Ugolino*. Reprezentare dramatică. Lucrare a d-lui Nikolai Polevoi (1838).
14. *Operele complete* ale lui D. I. Fonvizin. *Iuri Miloslavski sau Rușii în anul 1612*, lucrare de M. Zagoskin (1838).
15. Recenzie la „Sovremennik", vol. XI-XII (1839).
16. Reviste rusești (1839).
17. Versurile lui Vladislav Gorceakov (1839).
18. Cuvîntări rostite de Fiodor Moroșkin și Gregorius Sokolski la adunarea solemnă a Universității imperiale din Moscova, 10 iunie (1839).
19. *Iliada* lui Homer tradusă de Gnedici (1839).
20. Teatrul Alexandrinski. Drama în versuri *Belizar*, tradusă din germană de Obodovski (1839).
21. Menzel, criticul lui Goethe (1840).
22. *Prea multă minte strică*. Comedie de A. S. Griboedov (1840).
23. *Eseuri despre literatura rusă* de Nikolai Polevoi (1840).
24. *Operele complete* ale lui A. Marlinski (1840).
25. *Repertoriul teatrului rusesc*, editat de I. Pesoțki, vol. I—II (1840).
26. „Panteonul teatrului rusesc și al tuturor teatrelor europene", Nr. 3 (1840).
27. *Un erou al timpului nostru* de M. Lermontov (1840).
28. Literatura rusă în anul 1840 (1841).
29. Versurile lui M. Lermontov (1841).
30. [Ideea de artă] (1841).
31. Clasificarea poeziei după genuri și specii (1841).
32. [Rusia în perioada premergătoare lui Petru cel Mare], I și II (1841).
33. Recenzie la poezia lui F. Glinka *Moscovei binefăcătoare* (1841).

34. *Elegiile romane* de Goethe în traducerea lui Strugovșcikov (1841).
35. [Articole despre poezia populară] (1841).
36. Teatrul rusesc la Petersburg (1841).
37. Literatura rusă în anul 1841 (1841).
38. Versurile lui Apollon Maikov (1842).
39. Kuzma Petrovici Miroșev. *Evenimentele istorice din timpul Ecaterinei a II-a* de M. N. Zagoskin (1842).
40. *Parisul în anii 1838 și 1839* de Vladimir Stroiev (1842).
41. *Ghid de istorie universală* de Friedrich Lorenz (1842).
42. [Versurile lui Polejaiev] (1842).
43. *Aventurile lui Cicikov sau Suflete moarte*. Poem de N. Gogol (1842).
44. Cîteva cuvinte despre poemul lui Gogol *Aventurile lui Cicikov sau Suflete moarte* (1842).
45. Discursul despre critică rostit de A. Nikitenko. I, II, III (1842).
46. Poeziile lui E. Baratînski (1842).
47. Literatura rusă în anul 1842 (1842).
48. Operele lui Derjavin (1843).
49. Teatrul rusesc la Petersburg. *Lomonosov sau Viața și poezia* de N. A. Polevoi (1843).
50. Noutăți bibliografice și din reviste (1843).
51. *Istoria Rusiei Mici* de Nikolai Markievici (1843).
52. *Cazacii*, povestire de Alexandr Kuzmici (1843).
53. Operele lui Alexandr Pușkin. I (1843).
54. Operele lui Alexandr Pușkin. II (1843).
55. Operele lui Alexandr Pușkin. III (1843).
56. Operele lui Alexandr Pușkin. IV (1843).
57. Operele lui Alexandr Pușkin. V (1844).
58. Operele lui Alexandr Pușkin. VI (1844).
59. Operele lui Alexandr Pușkin. VII (1844).
60. Operele lui Alexandr Pușkin. VIII (1844).
61. Operele lui Alexandr Pușkin. IX (1845).
62. Operele lui Alexandr Pușkin. X (1845).
63. Operele lui Alexandr Pușkin. XI (1846).
64. Poeziile lui Milkeev (1843).
65. Însemnări literare și publicistice. Cîteva cuvinte despre „Moskvitianin" (1843).
66. Operele Zenaidei R. (1843).
67. *Istoria lui Suvorov* de N. A. Polevoi (1843).
68. *Demonul versificării*, comedie în versuri (1843).
69. Însemnări literare și publicistice (1843).
70. Literatura rusă în anul 1843 (1843).

71. *Un erou al timpului nostru* de M. Lermontov (1844).
72. *Viața așa cum este*, însemnările unui necunoscut (1844).
73. *Misterele Parisului*, romanul lui Eugène Sue (1844).
74. *Hamlet*, tragedia lui Shakespeare (1844).
75. Antologie de Jean Paul Richter (1844).
76. Operele prințului B. F. Odoevski (1844).
77. Teatrul Alexandrinski. Șcepkin pe scena petersburgheză (1844).
78. *Înainte de culcare* de V. A. Sologub (1844).
79. Literatura rusă în anul 1844 (1844).
80. *Ghid pentru cunoașterea filosofiei...* de A. P. Tatarinov (1844).
81. *Retorica generală* a lui N. Koșanski (1844).
82. Teatrul Alexandrinski (1845).
83. Literatura petersburgheză (1845).
84. Ivan Andreevici Krîlov (1845).
85. *Discuție*, poezie de I. Turgheniev (1845).
86. Galeria de portrete a scriitorilor ruși. Cantemir (1845).
87. Recenzie la *Prokopi Liapunov* de O. P. Șișkina (1845).
88. Recenzie la *Opere* de Konstantin Masalski (1845).
89. Recenzie la almanahul *Meteor* (1845).
90. Recenzie la almanahul *Fiziologia Petersburgului* (1845).
91. Recenzie la *Tipurile moravurilor contemporane* de sub redacția lui Nikolai Kirillov (1845).
92. Însemnări literare și publicistice (1845).
93. *Tarantas* de V. A. Sologub (1845).
94. Recenzie la versurile lui Eduard Huber (1845).
95. Cîteva cuvinte despre publicistul de la „Severnaia pciola" (1845).
96. *Învățămintele istoriei literaturii ruse* de A. Nikitenko (1845).
97. Recenzie la versurile lui Piotr Ștaver (1845).
98. *Almanahul slav* de Saveliev-Rostislavici (1845).
99. *Studii de gramatică* de V. A. Vasiliev (1845).
100. *O sută de scriitori ruși*, ediția lui A. Smirdin (1845).
101. Recenzie la poeziile lui Alexandr Strugovșcikov (1845).
102. Recenzie la romanele lui Walter Scott (1845).
103. Recenzie la *Operele* lui Derjavin (1845).
104. Recenzie la *Centenarul Rusiei* de Nikolai Polevoi (1845).
105. Recenzie la traducerea lui *Othello* de V. Lazarevski (1845).
106. Recenzie la *Buchete*, scriere de V. A. Sologub (1845).
107. Recenzie la *Culmi petersburgheze* de I. Butkov (1845).
108. Recenzie la *Cei trei mușchetari* de A. Dumas (1845).
109. Recenzie la *Kociubei*, povestire istorică de Nikolai Sementovski (1845).
110. Recenzie la traduceri din Gogol în limba franceză (1845).

111. Literatura rusă în anul 1845 (1845).
112. Recenzii la lucrări de A. Dumas, Studitski, Ișimova, Cistiakov ș.a. (1845).
113. Gînduri și însemnări despre literatura rusă (1846).
114. *Voci în apărarea limbii ruse* (1846).
115. Recenzie la *Almanahul petersburghez* de N. Nekrasov (1846) [1].
116. Un nou criticastru (1846).
117. Despre viața și operele lui Kolțov (1846).
118. Recenzie la *Almanahul petersburghez* de N. Nekrasov (1846) [2].
119. Recenzie la versuri de Apollon Grigoriev și I. P. Polonski (1846).
120. Recenzie la *Povestiri umoristice contemporane* (1846).
121. Nikolai Alexeevici Polevoi (1846).
122. Privire asupra literaturii ruse din anul 1846 (1846).
123. Recenzie la *Suflete moarte*, poem de N. Gogol (1846).
124. Fragmente alese din corespondența lui Nikolai Gogol cu prietenii (1847).
125. Recenzie la *Povestirile, poveștile și schițele* cazacului Luganski (1847).
126. Recenzie la *Amintirile* lui Faddei Bulgarin (1847).
127. Însemnări contemporane (1847).
128. Recenzie la romane de Eugène Sue ș.a. (1847).
129. Recenzie la *Doi Ivani...*, roman de N. Kukolnik (1847).
130 Recenzie la cărți pentru copii de P. Redkin, P. Furman (1847).
131. Recenzie la traducerea lui N. Ketcer din Shakespeare (1847).
132. Însemnări contemporane (1847).
133. *Almanah literar și științific moscovit pe anul 1847* (1847).
134. [Scrisoare către N. V. Gogol, 15 iulie 1847.]
135. Răspuns revistei „Moskvitianin" (1847).
136. Recenzie la *Trăsături principale ale vechii epopei finlandeze Kalevala* (1847).
137. Privire asupra literaturii ruse din anul 1847 (1847—1848).
138. Recenzie la *Oameni sărmani*, roman de Dostoievski (1847).
139. Cîteva cuvinte despre lectura romanelor (1848).
140. Recenzie la o tragedie a lui Körner în traducerea lui V. Mordvinov (1848).
141. Recenzie la *Povestiri din lumea antică pentru copii* (1848).
142. Necrologul lui P. S. Mocealov (1848).
143. Scrisoare către D. P. Ivanov, 7 august 1837.
144. Scrisoare către M. A. Bakunin, 12 octombrie 1838.
145. Scrisoare către N. V. Stankevici, 29 septembrie 1839.

146. Scrisoare către I. I. Panaev, 19 august 1839.
147. Scrisoare către N. V. Stankevici, 29 septembrie 1839.
148. Scrisoare către K. S. Axakov, 10 ianuarie 1840.
149. Scrisoare către V. P. Botkin, 9 februarie 1840.
150. Scrisoare către V. P. Botkin, 1 martie 1840.
151. Scrisoare către M. A. Bakunin, 26 februarie 1840.
152. Scrisoare către V. P. Botkin, 14 martie 1840.
153. Scrisoare către V. P. Botkin, 19 martie 1840.
154. Scrisoare către V. P. Botkin, 16 aprilie 1840.
155. Scrisoare către V. P. Botkin, 12 august 1840.
156. Scrisoare către V. P. Botkin, 4 octombrie 1840.
157. Scrisoare către V. P. Botkin, 11 decembrie 1840.
158. Scrisoare către V. P. Botkin, 16-22 ianuarie 1841.
159. Scrisoare către V. P. Botkin, 1 martie 1841.
160. Scrisoare către M. A. Bakunin, 6 aprilie 1841.
161. Scrisoare către V. P. Botkin, 28 iunie 1841.
162. Scrisoare către N. H. Ketcer, 3 august 1841.
163. Scrisoare către V. P. Botkin, 8 septembrie 1841.
164. Scrisoare către M. A. Bakunin, 9 decembrie 1841.
165. Scrisoare către N. V. Gogol, 20 aprilie 1842.
166. Scrisoare către A. A., M. A. și T. A. Bakunin, 8 martie 1843.
167. Scrisoare către V. P. Botkin, 31 martie — 3 aprilie 1843.
168. Scrisoare către A. A. Kraevski, 8 iulie 1843.
169. Scrisoare către A. I. Herzen, 26 ianuarie 1845.
170. Scrisoare către F. M. Dostoievski, în jur de 10 iunie 1845.
171. Scrisoare către A. I. Herzen, 2 ianuarie 1846.
172. Scrisoare către A. I. Herzen, 6 aprilie 1846.
173. Scrisoare către V. P. Botkin, 17 februarie 1847.
174. Scrisoare către I. S. Turgheniev, 19 februarie 1847.
175. Scrisoare către V. P. Botkin, 28 februarie 1847.
176. Scrisoare către V. P. Botkin, 17 martie 1847.
177. Scrisoare către V. P. Botkin, 7 iulie 1847.
178. Scrisoare către V. P. Botkin, 5 noiembrie 1847.
179. Scrisoare către K. D. Kavelin, 22 noiembrie 1847.
180. Scrisoare către V. P. Botkin, 2—6 decembrie 1847.
181. Scrisoare către K. D. Kavelin, 7 decembrie 1847.
182. Scrisoare către P. V. Annenkov, 15 februarie 1848.

Nikolai Gavrilovici Cernîșevski

1. Relațiile estetice ale artei cu realitatea. Disertație (1853).
2. Relațiile estetice ale artei cu realitatea. Autorecenzie la disertație (1855).

3. Relațiile estetice ale artei cu realitatea. Prefață la ediția a treia (1887—1888).
4. Privire critică asupra concepțiilor estetice contemporane (1854).
5. Sublimul și comicul (1854).
6. *Despre poezie*. Lucrare de Aristotel (1854).
7. *Opere* de Pușkin (1855).
8. Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse. I (1855).
9. Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse. II (1856).
10. Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse. III (1856).
11. Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse. IV (1856).
12. Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse. V (1856).
13. Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse. VI (1856).
14. Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse. VII (1856).
15. Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse. VIII (1856).
16. Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse. IX (1856).
17. Opere și scrisori de N. V. Gogol (1857).
18. Despre sinceritatea în critică (1854).
19. Romanul și povestirile lui M. Avdeev (1854).
20. *Trei vîrste ale vieții*. Roman de Evghenia Tur (1854).
21. *Sărăcia nu-i un viciu*. Comedie de N. A. Ostrovski (1854).
22. *Copilăria* și *Adolescența*. Povestiri de război de contele L. N. Tolstoi (1856).
23. Povestirile contelui L. N. Tolstoi (1856).
24. Poeziile lui N. Ogariov (1856).
25. *Strămutații* de D. Grigorovici (1856).
26. *Schițe provinciale* de Șcedrin (1857).
27. *Poezii* de N. Șcerbina (1857).
28. *Schițe din viața țăranilor* de A. F. Pisemski (1857).
29. [Despre noua orientare în polemică] (1857).
30. [Despre Turgheniev] (1857).
31. Omul rus la rendez-vous (1858).
32. Frumuseți polemice (1861).
33. Nu e oare începutul schimbării? Povestiri de N. B. Uspenski (1861).
34. Din scrisorile către Nekrasov (1856).
35. Însemnări despre Nekrasov (1879).
36. Alexandr Sergheevici Pușkin, viața și operele lui (1856).
37. *Familia Newcome*, roman de W. M. Thackeray (1856).
38. Însemnări despre reviste. Iunie, 1856.
39. Lessing, epoca, viața și activitatea lui (1856).
40. Propilee (1855).
41. Principiul antropologic în filosofie (1860).

42. Apologia unui nebun (1861).
43. Declarație de recunoștință (1862).
44. Scrisori fără adresă (1862).
45. Scrisoare către A. N. și M. N. Cernîșevski, 27 aprilie 1876.
46. Scrisoare către A. N. și M. N. Cernîșevski, 11 aprilie 1877.
47. Scrisoare către A. N. și M. N. Cernîșevski, 9 februarie 1878.
48. Scrisoare către A. N. și M. N. Cernîșevski, 1 martie 1878.
49. Scrisoare către A. N. și M. N. Cernîșevski, 6 aprilie 1878.

Nikolai Alexandrovici Dobroliubov

1. *Eneida* lui Vergiliu în traducerea rusă a domnului Șerșenevici (1853).
2. [Romanul istoric rus] (1855).
3. *Zvonuri*. Cîteva cuvinte despre cenzura în Rusia (1855).
4. Cîte ceva despre didacticismul în povestiri și romane (1856).
5. Interlocutorul amatorilor cuvîntului rusesc (1856).
6. Alexandr Sergheevici Pușkin (1857).
7. Plaut și însemnătatea lui pentru studiul vieții romane (1857).
8. A. V. Kolțov (1857).
9. Poeziile lui A. Polejaev (1857).
10. Biblioteca scriitorilor romani în traducere rusă (1857).
11. *Schițe provinciale* de Șcedrin (1857).
12. Operele lui Pușkin (1858).
13. Velikie Luki și județul Velikie Luki (1858).
14. Participarea caracterului popular la dezvoltarea literaturii ruse (1858).
15. Nikolai Vladimirovici Stankevici (1858).
16. Dezvoltarea organică a omului în legătură cu activitatea sa spirituală și morală (1858).
17. Cîntecele lui Heine (1858).
18. Primii ani ai domniei lui Petru cel Mare (1858).
19. Poeziile Iuliei Jadovskaia (1858).
20. Schiller în traducerea scriitorilor ruși (1858).
21. Povești populare rusești. Cîntece din sudul Rusiei (1858).
22. *Civilizația rusească*, lucrarea d-lui Jerebțov (1858).
23. Elementul moral în poezie, pe baza datelor istorice (1858).
24. Poeziile lui A. N. Pleșceev (1858).
25. Cîntecele lui Béranger (1858).
26. Mărunțișurile literare ale anului trecut (1859).
27. *Dimineața*. Antologie literară (1859).
28. *Eleva*, comedie de A. N. Ostrovski (1859).

29. Operele lui V. Belinski (1859).
30. Ce este oblomovismul? (1859).
31. *Laocoon sau despre limitele picturii și poeziei* (1859).
32. Împărăția întunericului (1859).
33. Poeziile și povestirile lui I. P. Polonski (1859).
34. Satira rusă de pe vremea Ecaterinei (1859).
35. Antologia din Perm (1859).
36. Cîntece rusești (1859).
37. Un moment interesant în istoria literaturii ruse (1859).
38. *Personalități literare din trecut* de E. Kolbasin (1860).
39. Povestirile și schițele lui S. T. Slavutinski (1860).
40. Cînd veni-va ziua cea adevărată? (1860).
41. *Cobzarul* lui Taras Șevcenko (1860).
42. Poeziile lui Ivan Nikitin (1860).
43. Îngînări (1860).
44. Trăsături pentru caracterizarea poporului rus (1860).
45. O rază de lumină în împărăția întunericului (1860).
46. O ciudățenie de neînțeles (1860).
47. Oameni necăjiți. Operele lui F. M. Dostoievski (1861).
48. Jurnal, 30 ianuarie 1857.
49. Jurnal, 8 februarie 1857.
50. Scrisoare către N. A. Nekrasov, 23 august (4 septembrie) 1860.

Dmitri Ivanovici Pisarev

1. *Educarea femeilor de condiție medie și superioară* de G. Apelrot (1859).
2. *Nikolai Iakovlevici Prokopovici și relațiile lui cu Gogol* de N. V. Gerbel (1859).
3. *Leonardo da Vinci* de K. K. Herz (1859).
4. *Influența artei asupra educației* de B. M. (1859).
5. *Oblomov*, roman de A. I. Goncearov (1859).
6. *Un cuib de nobili*, roman de I. S. Turgheniev (1859).
7. *Trei morți*, povestire de contele L. N. Tolstoi (1859).
8. Pretenții exagerate (1861).
9. Cărți populare (1861).
10. Idealismul lui Platon (1861).
11. Scolastica secolului al XIX-lea (1861).
12. Pisemski, Turgheniev și Goncearov (1861).
13. Poeziile postume ale lui Heine (1861).
14. Apollonius din Tyana (1861).
15. Gînditori moscoviți (1862).

16. Un Don Quijote rus (1862).
17. Traducătorii ruși liberi (1862).
18. Henrich Heine (1862).
19. Bazarov. *Părinți și copii*, roman de I. S. Turgheniev (1862).
20. Știința noastră universitară (1863).
21. Florile umorului nevinovat (1864).
22. Motivele dramei ruse (1864).
23. Realiștii (1864).
24. O tragedie de marionete... (1864).
25. Scăpări ale unei gîndiri imature (1864).
26. Romanul unei fandosite (1865).
27. Plimbare prin grădinile literaturii ruse (1865).
28. Nimicirea esteticii (1865).
29. Pușkin și Belinski (1865).
30. Lirica lui Pușkin (1865).
31. Să vedem ! (1865).
32. Morți și muribunzi (1865).
33. Popularizatorii doctrinelor negative (1866).
34. Gloata cultivată (1867).
35. Lupta pentru viață. *Crimă și pedeapsă* de F. M. Dostoievski (1867).
36. Boierime veche. *Război și pace* de L. N. Tolstoi (1868).

Cuprins